

UNIVERSITE PARIS VIII – VINCENNES – SAINT-DENIS

Ecole Doctorale Pratiques et théories du sens

*Laboratoire d'études et de recherches sur les
Logiques Contemporaines de la Philosophie (LLCP)*

**Doctorat
PHILOSOPHIE**

Stefanie BAUMANN

Ceci n'est pas un centre d'archives!

***L'Atlas Group de Walid Raad et les déplacements hétérotopiques de
la question de l'histoire***



**Thèse dirigée par M. Patrick VAUDAY
Soutenance le 14 décembre 2013**

Jury de these:

M. Georges Didi-Huberman
M. Stéphane Douailler
M. Franck Mermier
Mme. Françoise Parfait
Mme. Lina Saneh

Photo de couverture :

We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad

Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Cette thèse est une tentative de penser, dans le projet *Atlas Group* de l'artiste libano-américain Walid Raad, l'interpénétration entre « teneur de vérité » et « teneur chosale », comme la formule Walter Benjamin. L'*Atlas Group* est une œuvre complexe et curieuse à traits borgesiens: introduite comme une fondation « dédié[e] à la recherche et la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise », ce centre d'archives, les documents du corpus et les personnages qui le peuplent, sont au fait des inventions de l'artiste, qui enchevêtre ainsi délibérément des éléments réels et fictifs et rejoue subversivement plusieurs réalités. L'histoire et la politique conflictuelles du Liban des guerres et d'après-guerre confrontent, dans l'hétérotopie raadienne, l'organisme prétendument neutre qui les aborde et le contexte d'art contemporain dans lequel le projet s'inscrit. Ces trois réalités hétérogènes ne sont pourtant pas clairement délimitées, mais s'entrelacent sur plusieurs plans en agissant l'une sur l'autre dans le projet, révélant par là la portée politique à même leur forme: l'ordre de l'archive est contaminé par les désordres libanais, les images et figures agissent sur les contenus et vice versa, et les positions des sujets supposés savoir ou des objets supposés donner accès à une connaissance sont déplacées par le dispositif même qui les comprend. L'*Atlas Group* met ainsi la pensée philosophique devant le défi d'apprendre à voir dans l'œuvre, de devenir complice du regard qui l'appréhende afin de déceler ses enjeux critiques et de problématiser, à travers des constellations chargées de tension, comment des formes et des concepts s'imbriquent dans le réel.

Mots-clés : *Atlas Group*, Walid Raad, Liban, art contemporain, hétérotopie, historiographie, archive, image,

This is not an Archive ! Walid Raad's Atlas Group and its heterotopic displacements of the question of history

This thesis is an attempt to think the interpenetration of 'subject-matter' and 'truth-content'—as formulated by Walter Benjamin—in Walid Raad's project, the *Atlas Group*. This work is a complex and curious one, with Borgesian features: introduced as a foundation "dedicated to the research and the compilation of documents on Lebanese contemporary history," this archive, its documents and the characters that populate it are in fact inventions of the artist who mixes up deliberately real and fictitious elements and re-enacts subversively several realities. The conflictual history and politics of war and postwar Lebanon confront, in Raad's heterotopy, the allegedly neutral organism approaching them as well as the context of contemporary art in the framework of which the project unfolds. These three heterogeneous realities are not nonetheless clearly delimited but rather intertwined on many levels, one acting on the other, revealing thereby the political significance of their own form. The order of the archive is contaminated by the Lebanese disorder; images and figures affect the subject-matter and vice versa; and the positions of subjects supposed to know, and objects supposed to give access to knowledge are displaced by the *dispositif* which incorporates them. The *Atlas Group* thus impels the philosophical thought to learn how to look in and through the work itself, to become an accomplice of the gaze apprehending it in order to detect what is critically at stake within it and to problematize, through tension-ridden constellations, how forms and concepts interlock within reality.

Key-words : *Atlas Group*, Walid Raad, Lebanon, contemporary art, heterotopia, historiography, archive, image

*J'aimerai remercier tout ceux et celles qui ont, d'une manière ou d'une autre,
accompagné, encouragé, critiqué et inspiré ce travail, particulièrement
Walid Raad pour sa générosité et pour avoir produit
l'œuvre à la source de cette these
et Patrick Vauday pour m'avoir dirigée
ainsi que Mounira Al Solh, Mirène Arsanios, Marie Bardet,
Rémi Besson, Yan le Borgne, Stéphane Douailler, Caroline Hatem,
Anne-Violaine Houcke, Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger,
Christine Jungen, Franck Mermier, Françoise Parfait,
Ghalya Saadawi, Lina Saneh, Joan Sénéchal,
Aline Steiner, Marie Voignier, Akram Zaatari,
l'équipe de l'IFPO, d'Ashkal Alwan et de la Fondation Arabe pour l'Image,
les étudiants à Paris 8, à Ashkal Alwan et à l'ALBA,
et la galerie Sfeir-Semler à Beyrouth.
Et, pour tout ce qu'il est, Philippe Farah.*

Plan

I. Introduction.....	p. 13
<i>Positionnements.....</i>	<i>p. 16</i>
<i>Réalités.....</i>	<i>p. 20</i>
<i>Art et philosophie.....</i>	<i>p. 26</i>
<i>L'atlas.....</i>	<i>p. 27</i>
<i>Mouvements.....</i>	<i>p. 32</i>
 II. <i>Miraculous beginnings</i>	
<i>De la ressemblance performative.....</i>	<i>p. 37</i>
 Hétérotopies internes.....	p. 40
<i>Classifications.....</i>	<i>p. 40</i>
<i>De la crédibilité.....</i>	<i>p. 44</i>
<i>Dédouplements.....</i>	<i>p. 46</i>
<i>Ordres.....</i>	<i>p. 49</i>
 Lieux autres.....	p. 50
<i>Adaptations.....</i>	<i>p. 51</i>
<i>Utopies, Hétérotopies.....</i>	<i>p. 52</i>
 Les transformateurs <i>Atlas Group</i>	p. 55
<i>La ressemblance performative.....</i>	<i>p. 56</i>
<i>Duchamp.....</i>	<i>p. 59</i>
<i>L'Atlas Group.....</i>	<i>p. 60</i>
 Performativités. Du champ du signe.....	p. 61
<i>Questions de performativité. Austin, Derrida.....</i>	<i>p. 62</i>
<i>Déplacements du performatif.....</i>	<i>p. 63</i>
 Restes.....	p. 65
<i>Différences.....</i>	<i>p. 67</i>
<i>L'itérabilité.....</i>	<i>p. 68</i>
<i>Contextes.....</i>	<i>p. 69</i>

Art, recherche	p. 70
<i>Rapports conflictuels</i>	p. 71
Airs de polar.....	p. 73
<i>Réalités du polar</i>	p. 74
<i>Les enquêtes de l'Atlas Group</i>	p. 76

III. Invenire

<i>L'histoire libanaise au prisme des archives de l'Atlas Group</i>	p. 79
<i>L'inventio</i>	p. 80
<i>Inventaires</i>	p. 82
<i>L'invention</i>	p. 85
Fakhouri, Bachar, Raad et les autres : les acteurs de <i>l'Atlas Group</i>	p. 87
<i>Fadl Fakhouri</i>	p. 88
<i>Souheil Bachar</i>	p. 91
<i>Walid Raad</i>	p. 93
<i>Nahia Hassan</i>	p. 94
<i>Hannah Mrad</i>	p. 94
<i>L'opérateur #17</i>	p. 96
<i>Secrets</i>	p. 96
<i>Fair People</i>	p. 96
<i>Sweet Talk</i>	p. 97
<i>Thin Neck File</i>	p. 97
<i>Nahia Hassan</i>	p. 98
<i>Inachèvements</i>	p. 99
Des témoins autres	p. 100
<i>De l'autorité du témoin</i>	p. 101
<i>Singularité, exemplarité</i>	p. 103
<i>Histoires mineures</i>	p. 105
De la condition libanaise.....	p. 107
<i>Hétérogénéités</i>	p. 108
<i>Marques</i>	p. 110
<i>Civilizationnally, we do not dig holes to bury ourselves</i>	p. 113
L'historiographie libanaise au prisme de l'Atlas Group.	
Des historiens très singuliers	p. 116
<i>Microcosmes</i>	p. 118
<i>Histoires libanaises</i>	p. 119

<i>Partisans, historiens</i>	p. 121
<i>Différences internes</i>	p. 124
<i>Alliances, intimités</i>	p. 125
 Des <i>on-dits</i> : suspicion, rumeur, savoirs populaires	p. 128
<i>On</i>	p. 129
<i>On au pluriel</i>	p. 130
<i>Anecdotes, rumeurs</i>	p. 131
<i>De la suspicion</i>	p. 134
 Scènes de guerre au Liban	p. 139
<i>La part des médias</i>	p. 142
 Les éclairages de l' <i>Atlas Group</i>	p. 144
<i>Voitures piégées 1 : moteurs</i>	p. 146
<i>Voitures piégées 2 : modèles</i>	p. 151
<i>Souheil Bachar médiateur</i>	p. 154
 De l'histoire à l'historicité :	
<i>l'Atlas Group avec et à l'envers de Foucault</i>	p. 160
<i>L'archive</i>	p. 161
<i>Enoncés</i>	p. 162
<i>Visibilités</i>	p. 165
<i>Logiques foucauldiennes dans l'Atlas Group</i>	p. 166
<i>Fictions</i>	p. 168
 Espace-temps. Cartographies de la guerre	p. 170
<i>Temps</i>	p. 170
<i>Espaces</i>	p. 171
<i>Beyrouth</i>	p. 173
<i>L'hippodrome</i>	p. 174
<i>Reconstructions</i>	p. 175
<i>Cartographies</i>	p. 179
 Inventaires, inventions, collections, constructions	p. 182
<i>Polars</i>	p. 183
<i>Perceptions doubles</i>	p. 183
<i>Inégalités</i>	p. 185
<i>Bricolages</i>	p. 186
<i>L'abduction</i>	p. 188
<i>Invenire</i>	p. 189

IV. Constellations

<i>Des rapports problématiques entre image, mot et signe.....</i>	<i>p. 193</i>
<i>Les images et les mots.....</i>	<i>p. 194</i>
<i>Dissociations.....</i>	<i>p. 196</i>
<i>Tableaux, tables.....</i>	<i>p. 197</i>
<i>Constitutions hétéroclites.....</i>	<i>p. 200</i>
<i>(Im)matérialités.....</i>	<i>p. 200</i>
<i>Espaces d'images.....</i>	<i>p. 201</i>
<i>Les langues.....</i>	<i>p. 208</i>
<i>Le livre d'or.....</i>	<i>p. 212</i>
<i>Allers-retours. Des légendes.....</i>	<i>p. 217</i>
<i>Répliques.....</i>	<i>p. 217</i>
<i>Traductions.....</i>	<i>p. 220</i>
<i>Divergences : de l'impossible passage entre légende et image.....</i>	<i>p. 221</i>
<i>Lieux de crime.....</i>	<i>p. 227</i>
<i>Du dispositif.....</i>	<i>p. 230</i>
<i>La phrase-image.....</i>	<i>p. 233</i>
<i>Espaces conflictuels : Les Bachar-Tapes.....</i>	<i>p. 234</i>
<i>La première séquence.....</i>	<i>p. 234</i>
<i>Les voix-off.....</i>	<i>p. 235</i>
<i>Bachar et les autres.....</i>	<i>p. 239</i>
<i>Voir et pas voir.....</i>	<i>p. 241</i>
<i>Traductions.....</i>	<i>p. 243</i>
<i>La cassette #31.....</i>	<i>p. 244</i>
<i>Débordements, absences.....</i>	<i>p. 246</i>
<i>Carrefours de sens : signes.....</i>	<i>p. 247</i>
<i>Un champ de mine.....</i>	<i>p. 247</i>
<i>Le signe selon Charles S. Peirce.....</i>	<i>p. 248</i>
<i>De la médiation.....</i>	<i>p. 250</i>
<i>Devenir-signes.....</i>	<i>p. 251</i>
<i>Réviser l'inventaire de la perception.....</i>	<i>p. 255</i>
<i>De la photographie.....</i>	<i>p. 262</i>
<i>Le caractère indiciaire de la photographie.....</i>	<i>p. 263</i>
<i>Constats sur le temps.....</i>	<i>p. 265</i>
<i>Le discours actualitaire.....</i>	<i>p. 267</i>
<i>De l'impossibilité d'être proche : semblance et distance.....</i>	<i>p. 268</i>

<i>Missing lebanese wars</i>	p. 275
<i>Dédouplements</i>	p. 280
Constellations, rapports	p. 285
<i>Qu'il arrive</i>	p. 286
<i>Déplacements, détournements</i>	p. 291
 V. Rencontres	
<i>Du travail du dehors</i>	p. 299
<i>Le dehors dans le dedans</i>	p. 301
Penser l'archive avec l'Atlas Group	p. 304
<i>Un monopole dispersé</i>	p. 304
<i>Le dispositif archivistique</i>	p. 306
<i>L'archive archivante</i>	p. 308
<i>Les deux moments de l'archive</i>	p. 312
<i>Couper net : l'amnistie</i>	p. 314
<i>Les archives de l'Atlas Group</i>	p. 317
De l'authenticité	p. 320
<i>Airs d'archives</i>	p. 321
<i>Le style authentique</i>	p. 323
<i>L'origine et l'aura</i>	p. 326
<i>Authentizität versus Echtheit</i>	p. 331
<i>Trace et aura</i>	p. 333
<i>Les documents de l'Atlas Group</i>	p. 336
<i>L'apparence d'un lointain, si proche soit-il :</i> <i>l'aura de l'Atlas Group</i>	p. 342
Temporalités biaisées	p. 345
<i>Hantises</i>	p. 346
<i>Survivances</i>	p. 347
<i>Contemporanéités</i>	p. 350
Virtualités	p. 353
<i>Actuel, virtuel versus réel, possible</i>	p. 355
<i>Le réel du virtuel</i>	p. 357
<i>Histoires et mémoires virtuelles</i>	p. 361

Documents hystériques	p. 364
<i>L'hystérie selon Freud</i>	p. 366
<i>L'intensité plastique du symptôme</i>	p. 368
<i>L'Atlas Group comme symptôme</i>	p. 371
<i>L'anamnèse</i>	p. 373
<i>Lectures symptomales</i>	p. 375
 VI. En guise de conclusion	p. 381
 Annexes	p. 393
<i>Organigrammes des archives de l'Atlas Group</i>	p. 394
<i>Loi d'amnistie (extraits)</i>	p. 399
<i>Des archives autres : La Fondation arabe pour l'Image</i>	p. 405
 Bibliographie	p. 415

Introduction

À toute contemplation artistique s'applique cette maxime : une analyse qui ne découvre pas des relations secrètes dans l'œuvre même et donc n'enseigne pas à voir de plus près dans l'œuvre même et pas seulement à la regarder – passe à côté de son véritable objet. Apprendre à voir dans l'œuvre, veut dire se rendre mieux compte comment teneur chosale et teneur de vérité s'y interpénètrent.

Walter Benjamin, *Fausse Critique*

Walter Benjamin commence son texte sur le surréalisme¹ avec une image, celle d'une « pente assez forte pour que la critique y installe sa génératrice »². Dans le contexte de son essai, il s'agit de la pente qui marque la différence de niveau (géographique, intellectuel, culturel, politique) entre la France et l'Allemagne après la Grande Guerre. De sa position distante, depuis la vallée allemande qui lui offre une vue large sur ce « maigre ruisseau, nourri de l'humide ennui de l'Europe d'après-guerre et des derniers suintements de la décadence française », entretemps devenu flot qu'est, dans son image, le surréalisme, il arrive à saisir son énergie propre qui dépasse l'immanence d'un mouvement artistique. « Les gros malins qui aujourd'hui encore ne voient pas plus loin que les 'origines authentiques' du mouvement, poursuit-il,

et aujourd'hui encore ne trouvent rien à dire, sinon qu'une fois de plus une critique de littérateurs a mystifié l'honorable public, ressemblent un peu à une commission d'experts qui, réunie autour d'une source, se convainc après mûre réflexion que jamais ce petit ruisseau ne pourra entraîner les turbines.³

Lui, par contre, l'observateur allemand « depuis longtemps familiarisé avec la crise de l'intelligentsia ou, plus exactement, du concept humaniste de liberté »⁴, lui qui n'est pas un expert cherchant une utilité première en déduisant logiquement son évolution et sa valeur probable à partir de la source, lui qui se tient à distance dans la vallée, il arrive à percevoir les forces impétueuses inhérentes qui s'en dégagent. Ces forces n'agissent pas seulement sur leur contexte propre (l'art, la littérature), mais elles arrivent aussi, et peut-être surtout, à transformer la perception et à politiser le regard. Ce qui intéresse Benjamin, c'est ce dynamisme capable de pénétrer dans les agencements les plus délicats d'une société ; c'est de révéler son « noyau dialectique » puissant, au point où il touche à l'expérience et donne accès à des « illuminations profanes »⁵.

L'image benjaminienne capte ainsi tout un nœud de considérations à prendre en compte pour l'approche philosophique et critique d'un mouvement

¹ Walter Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » in :

² *Ibid.*, p.113.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p.114.

⁵ *Ibid.*, p. 116. La radicalité du mouvement surréaliste tel qu'il intéresse Walter Benjamin consiste dans son rejet de tout *a priori* de teneur morale s'appuyant sur une tradition à conserver à tout prix. Au lieu de convoquer des valeurs établies, légitimées par la continuité de leur reconnaissance, les surréalistes revendiquent les forces draconiennes du Maintenant, l'acquisition de connaissances par l'expérience et la délivrance totale de la liberté. Les surréalistes arrivent donc, par des moyens artistiques qui cherchent des expériences inédites, transformant ainsi la vie même, à faire éclater leur environnement léthargique depuis l'intérieur. Il s'agit ici de l'interruption d'un mouvement répétitif conservateur, d'un élargissement violent de la perception hors des limites de la morale bourgeoise dominante.

artistique qui s'inscrit intrinsèquement dans une situation politique particulière. Composée d'éléments hétérogènes, elle relève aussi bien d'une sensibilité propre (avec son pouvoir de capter visuellement des enjeux multiples et de mettre en constellation des éléments hétérogènes) que d'une aptitude à intercepter des énergies dégagées. Cette aptitude est rapportée à la position spécifique à partir de laquelle elle devient perceptible. Nous sommes ainsi confrontés à un espace d'image [*Bildraum*] constitué d'au moins deux lieux, à la fois liés et bien distincts, et les forces puissantes qui constituent son nœud essentiel ne sont saisissables en tant que telles que depuis une certaine distance.

Ce que l'image de pensée benjaminienne nous montre est que la position (géographique, théorique, politique) depuis laquelle on regarde est décisive pour capter ses enjeux. Pour saisir les agencements internes, leurs rapports multiples avec le champ dans lequel ils agissent et la force subversive inhérente aux œuvres surréalistes, une certaine distance (un écart) est couplée à une certaine disposition (une familiarité avec la portée politique de la situation). Cette position est donc loin d'être neutre, désintéressée, mais articule au contraire de prime abord une critique. Elle n'est pas en plein milieu, dans une trop grande proximité pour en déceler les enjeux, mais s'y rapporte à partir d'un décalage. Nous avons aussi affaire à des temporalités différentes qui se côtoient dans une même image : « L'origine » du mouvement est encore présente, mais elle est déjà dépassée par son devenir-autre.⁶ C'est ce moment intense de transformation critique, cette perception sensible et intelligible de quelque chose *en train d'arriver*, qui transforme déjà la situation, à partir de ces énergies libérées ; c'est ce moment chargé qui pointe vers un maintenant radical dans lequel se concentrent des temporalités divergentes qui intéressent aussi bien Benjamin que les surréalistes de l'époque.

C'est ainsi que l'écriture du philosophe, qui se tient à l'écart tout en étant concerné, fait jusqu'à un certain point cause commune avec les projets artistiques qu'il regarde et qui le regardent. Loin de toute tentative de catégoriser les œuvres, de les soumettre à des grilles théoriques ou d'écrire, en tant que sujet savant, sur un objet détaché, il se laisse saisir par les forces qui

⁶ Remarquons que pour Benjamin, l'origine n'est pas un point fixe d'antan. Dans *Origine du drame baroque allemand*, il précise que « [l']origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert, chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire. Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré-histoire. » Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 2000, pp.43-44.

en émanent, tout en gardant la distance critique qui lui permettra de déceler les enjeux esthétiques, politiques, philosophiques (et leurs failles éventuelles) en cours. Cette position particulière brise les hiérarchies entre pensée et pratique artistique, suspend la relation pensé-pensant entre l'art et la philosophie, en découvrant *dans* les œuvres, qui ne sont ni réduites à leurs qualités formelles, ni à la représentation d'un contenu spécifique, mais approchées en tant qu'entités phénoménales qui agencent leurs parties de manière toujours singulière, la force de toucher à une vérité à la fois sensible et intelligible. Car chez Benjamin, l'œuvre artistique et le regard posé sur elle sont intimement liés, mieux : ils sont pris dans une dialectique particulière qui révèle sa véritable portée politique et philosophique.

Positionnements

Le projet *Atlas Group* de l'artiste Walid Raad nous confronte à plusieurs égards au problème du positionnement soulevé par Walter Benjamin. Il s'agit d'une œuvre curieuse développée entre le Liban (le pays natal de l'artiste) et les États-Unis (où il vit depuis son émigration en 1983) au lendemain des guerres civiles libanaises (1975-1990), d'un *work in progress* qui existait officiellement de 1999-2004, bien que ces dates varient beaucoup dans les discours de l'artiste et qu'il continue à ajouter des documents rétroactivement, comme nous allons voir. Sa réputation internationale dans le contexte de l'art contemporain s'est rapidement et considérablement établie – il a entre autres été présenté à la documenta XI et à la Whitney biennale de 2002 – tandis qu'au Liban, où il n'y avait pas, dans les années d'après-guerre, donc au moment de la production des travaux de l'*Atlas Group*, de structure constituant un cadre stable et établi pour exposer et produire des projets artistiques, il n'est, jusqu'à aujourd'hui, (re)connu que par un cercle d'initiés.

L'*Atlas Group*, dont le seul « membre » est Walid Raad lui-même, se présente comme une fondation imaginaire dédiée « à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise » et se manifeste à travers des expositions de documents inventés (qui se présentent souvent comme des montages d'éléments divers) et des publications respectives, des présentations publiques de son organisation par Walid Raad lui-même (*lectures-performances*) et une présence du projet sur Internet. Cette œuvre, qui enchevêtre délibérément des éléments documentaires et fictifs, se situe sur le seuil entre plusieurs réalités entrelacées : une réalité historique et politique bien précise, celle du Liban des guerres civiles et de l'après-guerre, l'institution autonome qui l'aborde, dont le modèle adopté semble être celui d'une institution de recherches et d'archives occidentale, et le contexte artistique contemporain international dans lequel il survient. Il s'agit donc d'une œuvre d'art intimement liée non pas à la seule réalité de référence dans

laquelle elle s'inscrit, mais à plusieurs registres de réalités qui, de plus, se trouvent à maints égards hybridés. Nous verrons au cours de cette thèse que ces réalités hétérogènes mobilisées à travers l'œuvre de Walid Raad sont à la fois rejouées, minées de l'intérieur et problématisées au sein du projet.

Avant même d'entrer dans l'*Atlas Group*, nous sommes ainsi déjà confronté à un ensemble de rapports entre plusieurs registres (conceptuels, esthétiques, géographiques, politiques, épistémologiques) et déjà dans l'intervalle qui lie une situation particulière à son appréhension. Ces réalités dissemblables qui s'entrecroisent sur différents plans dans l'*Atlas Group* sont loin d'être évidentes, surtout si l'on considère les rapprochements effectués dans le projet de Walid Raad. Son œuvre les construit à travers des figures complexes qui amalgament des images produites, des images dites documentaires et des mots hétéroclites ainsi que les discours divers qui leur sont associés.

Walid Raad se positionne ainsi à la fois en tant qu'artiste *et* en tant qu'observateur critique des réalités qu'il mobilise dans son projet. À quoi s'ajoute encore une autre difficulté. Son projet demeure, malgré son affirmation du contraire, inachevé, toujours en *devenir*, et s'adapte, jusqu'à un certain point, à son public du moment. Son organisation, mais surtout les discours qui l'accompagnent (soit prononcés de vive voix par l'artiste pendant ses lecture-performances qui font partie intégrante de son projet, soit écrits dans et à côté les dossiers et documents), s'ajustent discrètement aux regards posés sur eux. Walid Raad anticipe et assimile alors, subtilement, les positionnements potentiels des spectateurs auprès des réalités rejouées dans l'*Atlas Group*. Les dossiers et documents constituent un étrange écho des différentes positions depuis lesquels non seulement l'œuvre, mais aussi les réalités discordantes appelées par elles à travers des médiations multiples sont appréhendées. L'œuvre problématise ainsi directement sa propre perception en intégrant les regards extérieurs dans le projet. Ses frontières semblent s'effacer, les projecteurs sont inversés : comme un prisme, ce projet semble réfracter les lumières censées l'éclairer.

« Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant, écrit Jacques Rancière :

Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. [...] C'est là un point essentiel : les spectateurs

voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème [...].⁷

Cette activité particulière inhérente à toute réception d'une œuvre – qui demande plus qu'une simple reconstitution ou une interprétation de ce qui est perçu selon les moyens propres à chacun, car cette activité constitutive de la position du spectateur forme, selon Jacques Rancière, une œuvre à part— devient chez Walid Raad un *matériau* de plus, un élément de construction à côté des images et des textes.

Devant l'*Atlas Group*, nous ne sommes donc pas, comme Benjamin l'évoque dans l'image qui ouvre son texte, dans une vallée qui permettrait d'avoir une vue large sur le paysage qui se présente. Trouver un lieu depuis lequel on puisse observer, percevoir, aborder, penser les forces propres à ce projet artistique (qui est déjà constitué de positions entre plusieurs lieux) se révèle une tâche difficile : ce lieu est forcément mobile, implique la nécessité de reconsidérer aussi bien le trop connu – une certaine évidence de l'existence d'une histoire savante et de ses institutions respectives –, le reconnaissable donc ou, pour le dire autrement, les « lieux communs », qu'un lointain étranger et complexe qui repose sur des conditions différentes des nôtres, à savoir la réalité de la guerre du Liban et ses répercussions sur le présent. Impossible de contempler calmement cette situation depuis un dehors véritable ; nous sommes constamment tenus de reconsidérer notre point de vue, d'ajuster notre propre position, de problématiser le lieu même que nous occupons, de changer d'objectif et de réviser les concepts à travers lesquels nous tentons de capter les enjeux.

L'*Atlas Group* nous met ainsi devant le double problème de la réception d'une œuvre d'art : premièrement, celui de l'approche d'un travail d'artiste qui fonctionne à travers une forme sensible selon des logiques paradoxales, à partir d'un lieu différent de celui qui est directement concerné ; deuxièmement celui de la perception d'une constellation qui reflète, discrètement, nos propres certitudes et évidences, en les juxtaposant à d'autres qui les mettent en question. Nous ne sommes pas simplement spectateurs, mais faisons implicitement communauté en tant qu'un *certain* public, qui rencontre, dans le projet, son *autre*, à travers des « sens commun » différents détectés et rejoués au sein du projet par Walid Raad. Car ce qu'il met en scène, c'est une multiplicité de rencontres dissensuelles entre plusieurs régimes de sens et d'intelligibilité, en faisant appel à des « codes » dissemblables qu'il amalgame au sein de l'*Atlas Group*.

⁷ Jacques Rancière, « Le Spectateur émancipé », in : *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique Éditions, 2008, p. 19.

Ainsi, nous y trouvons par exemple une pluralité de langues qui ne communiquent ni les mêmes données, ni la même manière de dire et de comprendre, et dont les traductions respectives diffèrent, sensiblement, des textes « originaux ». Or, puisque ces langues se retrouvent souvent dans un même espace d'images, nous sommes incités à traduire, conjointement, en plusieurs sens à la fois : aucune langue ne fonctionne comme langue première à laquelle il faudrait rapporter les autres. Nous sommes constamment privés d'une base stable, d'un socle commun, d'un système de référence à partir duquel nous pourrions penser les éléments dans leur ensemble et qui permettrait de rapporter les parties à un tout cohérent.

Une logique similaire peut être détectée dans la construction des images et leur juxtaposition avec les textes ; Walid Raad rassemble dans ses montages des fragments d'images hétéroclites (des médias libanais et internationaux, des centres d'archives, d'une collection privée de photographies), les décontextualise et les juxtapose dans des configurations paradoxales. De ces images émanent des signes hétérogènes dont les significations sont souvent devenues, à travers leurs diverses médiations, des « lieux communs » dont les agencements internes diffèrent considérablement d'un lieu (par exemple l'Europe et / ou les États-Unis, avec leur paysage médiatique spécifique et leurs institutions de l'historiographie) à un autre (par exemple le Liban, directement concerné par les événements dont il est question). Ce qui s'impose rapidement dans notre perception est ainsi implicitement mis en rapport avec une autre interprétation possible.

Pour pénétrer dans le monde complexe qui s'ouvre à travers le projet de l'*Atlas Group*, pour déceler les enjeux différents sans tomber dans le piège d'une lecture universalisante qui méconnaîtra, inévitablement, sa véritable portée et la critique pointue des visées « objectives » telle qu'elle opère au sein du projet, il est nécessaire d'accepter cette place inconstante et inconfortable. Pour « apprendre à voir dans l'œuvre », comme l'écrit Benjamin dans la citation qui précède cette introduction, il est essentiel de chercher une posture vis-à-vis d'elle qui, à la fois, concède de perdre par moments l'orientation et ses repères, tout en restant réceptif aux moments de rupture, de contradiction, de divergence qui deviennent, parfois, son véritable objet. La difficulté réside donc dans la mobilité *et* du regard *et* de la pensée qui permet en même temps de « s'enfou[ir] dans le taillis du matériau pour déployer la dialectique de son essence »⁸, comme Siegfried Kracauer décrit la « méthode » de son ami Walter

⁸ Comme l'écrit Siegfried Kracauer par rapport à la manière de faire de Walter Benjamin : « La différence entre la pensée abstraite habituelle et celle de Benjamin sera donc : tandis que la première lessive la plénitude concrète des objets, la deuxième s'enfouit dans le taillis du matériau pour en déployer la dialectique de son essence. [*Der Unterschied zwischen dem üblichen abstrakten Denken und dem Benjamins wäre also der : laugt jenes die konkrete Fülle*

Benjamin. Percevoir, conceptualiser, problématiser à la fois les lieux hétéroclites convoqués par l'*Atlas Group* et leurs rapports multiples à travers des montages complexes, reconsidérer, encore et encore, sa propre position, en circulant dans l'œuvre sans suivre une voie préméditée, telles sont les tâches auxquelles nous incite l'œuvre de Walid Raad.

Réalités

Or, avant de perdre nos repères, il faudra en avoir. Regardons donc rapidement les champs qui s'ouvrent dans le projet de l'*Atlas Group*. Quelles sont ces réalités qui s'entrecroisent dans ce projet, et comment nous concernent-elles ? Celle à laquelle Walid Raad fait explicitement appel, qui apparaît au centre de son intérêt, est l'histoire compliquée d'un pays : le Liban. Aborder cette histoire est une tâche difficile, qui nous confronte à des problèmes particuliers, liés à la constitution hétéroclite de ce pays, qui ne sont pas aisément discernables avec des outils conceptuels « occidentaux » – lesquels s'avèrent rapidement inappropriés à plusieurs égards. Pour nous, qui écrivons cette thèse, il s'agit d'une réalité étrangère : nous l'approchons depuis un extérieur (l'Europe). Nous n'avons pas vécu cette période des guerres et de l'après-guerre, nous devons encore appréhender le fonctionnement de la société libanaise et ses logiques de vivre-ensemble. Bien que nous habitions ce pays depuis quelques années, nous en sommes infiniment plus lointain que l'Allemand Walter Benjamin de la France voisine, dont les enjeux politiques ressemblent à ceux de l'Allemagne. Pour comprendre les clivages entre le lieu depuis lequel nous regardons et celui qui est visé par le projet de Walid Raad, pour concevoir les tensions inhérentes à l'œuvre dans l'*Atlas Group*, jetons un coup d'œil rapide sur le Liban.

L'un des premiers aspects à prendre au sérieux en abordant le Liban et son histoire récente est qu'on ne peut les saisir qu'en considérant l'hétérogénéité fondamentale de la société. Élaborée à partir d'un système sectaire départagé entre les dix-huit minorités confessionnelles et / ou ethniques reconnues, toute politique gouvernementale repose en dernier lieu, et depuis l'instauration de l'État libanais indépendant en 1943, sur la considération de l'agencement des différentes communautés.⁹ Issues de clans élargis, ces communautés sont implantées dans la vie de tous les jours,

*der Gegenstände aus, so wühlt sich dieser ins Stoffdickicht ein, um die Dialektik der Wesenheiten zu entfalten.] » ; traduit par l'auteure à partir de : « Zu den Schriften Walter Benjamins » in : *Das Ornament der Masse*, Suhrkamp Verlag 1963, pp. 250-251.*

⁹ En 1995, l'article 95 de la constitution libanaise, celui qui règle une représentation équitable des communautés dans les fonctions publiques, a cependant été « remplacé par un nouvel article qui dicte l'abolition du communautarisme politique et arrête les mesures à prendre en vue d'atteindre ce but. Cet article est demeuré lettre morte depuis. » Ahmad Beydoun, *La dégénérescence du Liban ou La réforme orpheline*, Actes Sud, 2009, p. 18.

organisant le partage des institutions (tribunaux, écoles, médias, associations de services sociaux, etc.) qui ne dépendent pas, la plupart du temps, de l'état.¹⁰ Penser la politique au Liban et à partir de lui, c'est, avant tout, considérer comme point de départ sa multiplicité irréductible.

Au Liban, il y a non seulement des différences de classes sociales et d'appartenance à des communautés différentes, il y a aussi des fissures, des divergences profondes et des variétés dans les références culturelles, dans les perceptions du réel et dans les constructions des savoirs même. On y retrouve des figures de pensées très diverses qui ne se laissent pas subsumer sous un même registre conceptuel, mieux, elles remettent en question chaque registre conceptuel qui tenterait de prendre le dessus. L'hétérogénéité est à prendre à la lettre.

Les conflits intenses de la période des guerres dites civiles et les différents intérêts de leurs acteurs (les milices, les partis politiques, les intervenants étrangers) sont également extrêmement hétéroclites. « [L]a complexité du conflit est d'abord venue de sa nature kaléidoscopique », écrit Georges Corm à ce sujet :

Entre 1975 et 1990, en effet, ce n'est point une guerre qui s'est livrée au Liban, mais plusieurs, s'emboîtant l'une dans l'autre, puis se désemboîtant successivement selon toutes les combinaisons possibles.¹¹

On voit déjà que le contexte libanais d'après-guerre est très différent, incomparable même, de celui de la France et de l'Allemagne après la Première Guerre mondiale – une guerre entre des États-nations, certes dévastatrice, mais d'où sortaient des vainqueurs et des vaincus. Tandis que la situation dont parle Walter Benjamin dans son texte sur le surréalisme, et à laquelle s'attaquent les surréalistes, est basée sur la considération d'une certaine décadence culturelle et (pseudo-)morale de la société, de certains problèmes inhérents au système politique dominant et de son incrustation dans une tradition à conserver à tout prix, celle dont il va être question dans cette thèse est a priori conflictuelle dans tous ses éléments et dans sa constitution même.

Dans le Beyrouth des années 1990 et 2000, ces années qui ont suivi les diverses guerres qui ont ravagé le pays et qui sont le moment de l'élaboration de *l'Atlas Group*, l'urgence de trouver des repères pour s'ancrer dans un présent devenu suspect et étranger était extrêmement tangible. Les combats prirent officiellement fin suite aux accords de Taëf de 1989 ; pourtant rien n'a

¹⁰ Voir par exemple Boutros Labaki, « Conflits régionaux, compétition internationale et conflits intercommunautaires au Liban (1840-1958) » in : *Kulturen und Konflikte im Vergleich. Comparing Cultures and Conflicts*, Peter Molt / Helga Dickow (Ed.), Nomos Verlag, 2007, p. 277.

¹¹ Georges Corm, *Le Liban contemporain*, La Découverte, 2003, p. 197.

réellement pris fin. La situation politique est restée hautement conflictuelle et la vie quotidienne bouleversée. Le sud du Liban a été occupé par l'armée israélienne jusqu'à l'an 2000, et le reste du pays par l'armée syrienne jusqu'en 2005. Avec cela, des courants politiques opposés ont vu le jour¹². Le Hezbollah, fondé officiellement en 1982 en réaction à l'invasion israélienne et qui se considère comme un parti de résistance, dirigé depuis 1992 par Hassan Nasrallah qui en deviendra l'icône, est le seul à garder les armes, à combattre l'occupation israélienne au sud du pays en faisant une propagande agressive basée sur l'image du martyr. Dans le même temps, Rafic Hariri devient premier ministre en 1992 et s'engage dans la reconstruction du pays, en visant un nouveau départ économique et une politique libérale. Sa politique est diamétralement opposée à celle du Hezbollah : homme d'affaires, il cherche à construire un nouveau Liban qui tourne le dos à son passé. La politique de Hariri tente d'écarter les problèmes liés au passé conflictuel du pays pour bâtir un pays capitaliste qui regarde vers l'avenir (ce qui se reflète aussi dans le nom donné à son parti politique : *Futur*). Outre ces deux visées opposées qui ont beaucoup marqué le paysage politique du Liban, on y trouve bien sûr beaucoup d'autres partis reposant sur d'autres idéologies encore.

Du côté de la « politique officielle », une loi d'amnistie générale s'appliquant aux crimes perpétrés par toutes les milices et tous les groupes armés pendant la guerre civile fut promulguée rapidement au lendemain de la guerre¹³ – ce qui allait de pair avec le fait que nombre d'acteurs de la guerre occupent encore des positions importantes dans les institutions politiques du pays, ainsi qu'avec une certaine amnésie (une tentative de refoulement ou d'oubli des « événements », nom souvent attribué aux années de guerre au Liban¹⁴). Bien que les conflits armés aient en grande partie cessé, les clivages profonds entre les réalités dissemblables présentes simultanément dans le pays continuent à gronder souterrainement.

Les traces matérielles et immatérielles laissées par ces années de guerre sont partout tangibles, introduisant une certaine confusion temporelle et spatiale. Beaucoup de choses sont restées irrésolues. Un grand nombre de personnes ont été tuées ou blessées à ce jour, et beaucoup demeurent disparues

¹² Le film documentaire *It's all in Lebanon* de Wissam Charaf (Liban, 2011, 62 minutes), thématise justement cette coexistence paradoxale, dans le Liban d'après-guerre, des politiques opposées et de leurs images respectives.

¹³ Loi d'amnistie générale n°84 / 91, promulguée le 26 août 1991 par le gouvernement libanais, voir annexe.

¹⁴ Voir p.ex. Sarah Rogers, « Fabriquer l'histoire, mettre en scène la mémoire : le Atlas Project de Walid Raad », in : *Parachute* 108, pp. 68-79, p. 68 : « Encore aujourd'hui, les Libanais se réfèrent à cette période dévastatrice en parlant 'des événements', formule peu éloquente mais combien révélatrice pour évoquer la guerre qui a détruit une grande partie de l'infrastructure physique et psychologique de la ville de Beyrouth ».

ou déplacées.¹⁵ Ce n'est qu'en 1995 qu'une loi a été promulguée rendant possible de déclarer mortes des personnes disparues depuis plus de quatre ans, afin de permettre des démarches légales pour le divorce, l'héritage etc. Or, même cette loi n'implique pas la mise en place d'enquêtes officielles sur le véritable sort des disparus.¹⁶ Jusqu'à ce jour, beaucoup de choses restent complètement dans l'ombre. Au lieu d'aborder publiquement les traumatismes et destructions de la guerre, la persistance des rumeurs, suspicions et préjugés continue à constituer un bruit de fond puissant. Le passé compliqué, douloureux et hétéroclite est donc encore très présent, continue à affecter la vie quotidienne de manière sous-jacente, et il ne semble pas que l'on puisse l'approcher sans potentiellement déclencher des discordances sérieuses. La situation politique au Liban demeure très instable et imprévisible.

« Ici à Beyrouth », dit l'artiste Akram Zaatari dans une interview,

comme le marché fait défaut, les artistes font ce qu'ils font par un sentiment d'urgence, et non pas parce qu'on leur a passé une commande. La demande ne dicte pas la production.¹⁷

C'est ce « sentiment d'urgence » qui caractérise peut-être de la manière la plus flagrante la production artistique libanaise d'après-guerre à laquelle l'œuvre de Walid Raad appartient tout en restant à l'écart : la nécessité de saisir et de capter, avec et à travers des images, le réel devenu étranger, de se réapproprier le présent imbibé du passé qui ne pouvait se dire et de trouver une manière de sortir de la politique implicite à toute information afin de développer une pensée critique qui les saisit.

Comment comprendre les couches sous-jacentes de ce réel qui se trouve, selon un mot du théoricien Bilal Khbeiz, encore dans un état de « guerre civile froide »¹⁸ ? Comment approcher de manière critique ce qui est devenu environnement habituel ? Comment approcher ces strates historico-politiques qui traversent la perception ? Comment arrêter, dans des constellations chargées de tension, pour parler avec Benjamin, le flux de temps qui court vers un avenir aveugle ? Ces questions constituent le nœud

¹⁵ Selon le livre de Boutros Labaki et Khalil Abou Rjeily, *Bilan des guerres du Liban 1975-1990*, Harmattan, 1993, « [l]e bilan des pertes humaines en personnes tuées et blessées parmi les militaires et les civils s'élève à 71 328 tués et 97 144 blessés. Les plus grandes pertes sont enregistrées parmi les civils, soit 90 % des tués et 86,1 % des blessés. » p. 37. Dans le livre de Gérard Figuié, *Le point sur le Liban 1996, Beyrouth, Anthologie, 1996*, on trouve des chiffres plus élevés qui se basent sur des sources officielles : 150 000 morts, 350 000 blessés ou handicapés, voir aussi Aida Kanafani-Zahar, *Liban. La guerre et la mémoire*, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 25.

¹⁶ Voir Karam Karam, *Les Mouvements civils au Liban. Revendications, protestations et mobilisations associatives dans l'après-guerre*, Karthala, 2006, p. 188.

¹⁷ Akram Zaatari cité par Stephan Wright in « Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui » in : *Parachute* 108, 2002 (pp. 13-31), p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

problématique et le point de départ du projet de l'*Atlas Group* de Walid Raad qui nous intéresse ici : il réagit à une situation politique et sociale *actuelle* qui rend l'élucidation et la révision critique du passé encore très présent difficile. Mieux, il problématise non pas tant ce qui s'est passé, mais comment ce qui s'est passé s'inscrit dans les discours, images et représentations passés *et* présents, ou comment l'intériorisation d'une certaine logique issue de la guerre subsiste, se développe et se déploie. Pour ceci, il nous invite à nous laisser saisir, à travers son projet, par les documents basés sur les imageries et médiations liées aux guerres et à leurs survivances.

Comment penser, dans ce contexte à la fois complexe et politiquement surchargé, une structure apte à ouvrir un accès qui rendrait compte de l'hétérogénéité des perspectives historiques, sans pour autant tomber dans le piège du communautarisme partisan implicite, sans choisir un « camp » ? Comment faire des recherches dans un tel contexte où toute tentative d'établir une base commune semble vouée à l'échec ? L'écart entre la réalité de la guerre et une réalité autre – celle de l'organisme qui l'analyse –, ainsi qu'entre deux moments distincts qui s'y retrouvent – le passé à élucider qui s'enchevêtre avec le présent et le présent de la recherche –, constituent le noyau critique de l'*Atlas Group* et de la constellation surchargée de tensions qu'il articule.

L'autre réalité explicitement convoquée par l'*Atlas Group* est par contre bien connue et largement acceptée dans le contexte occidental familier à l'auteur de cette thèse. Il s'agit de la réalité institutionnelle d'un centre de recherche et d'archives qui s'entend comme ouverture d'un accès ordonné à des réalités passées, à travers la collection, catégorisation et authentification de documents. En tant que structure stabilisée, elle constitue à maints égards un pôle complémentaire de la réalité conflictuelle et surchargée de tensions du Liban (qui ne détient pas de centre d'archives en mesure de fonctionner comme les centres d'archives « occidentaux », comme nous allons le voir). Un centre d'archive est considéré comme une institution respectable, entourée d'un air de sérieux, et associée à des exigences de la plus grande neutralité ou objectivité possible. Il s'agit d'un lieu de pouvoir, d'une instance monopolisante qui sélectionne et classe des traces en les soumettant à des catégories, qui vise à maîtriser une masse hétérogène de fragments en leur imposant une forme et un ordre. Le centre d'archives fonctionne selon des principes qui tentent de rassembler, coordonner et légitimer des données relevant d'un réel, et organise un accès au passé, à travers la forme matérielle des traces authentifiés.

À partir de cet ordre, un centre d'archives s'entend comme faisant office de plateforme pour l'écriture de l'histoire, qui commence avec l'actualisation et l'interprétation des documents. À côté de cette réalité institutionnelle des archives, il y a aussi le concept philosophique (tel qu'il a

été développé entre autres par Michel Foucault ou Jacques Derrida) qui non seulement la critique, mais qui pense aussi l'historicité des traces et le sous-sol épistémologique sur lequel l'écriture se base. Nous allons voir comment Walid Raad reprend ces deux utilisations du mot au sein de son projet.

Retenons pour l'instant ceci : ces deux réalités – celle d'un pays qui est profondément hétérogène, composé de strates dissensuelles qui s'y agencent à travers des tensions irréductibles, et celle d'une institution censée le rendre maîtrisable qui repose sur un ordre hiérarchique – se rencontrent dans le projet de *l'Atlas Group*. Mais au lieu de poser le centre d'archives comme plateforme autonome, les deux réalités s'emboîtent ici l'une dans l'autre. Tout comme l'histoire libanaise n'est pas, à proprement parler, déclarée comme passée, révolue, terminée, le centre d'archives n'est pas conçu comme une structure stable, séparée du réel qu'elle est censée capter. Walid Raad se saisit, non seulement thématiquement, mais aussi sensiblement, formellement, figurativement, du caractère inextricable de la situation libanaise, et adapte la structure de son centre d'archives à ses logiques paradoxales. Il crée non seulement un organisme qui fonctionne selon des modes à l'apparence aléatoire, mais aussi des figures hybrides qui portent le nom de documents inventés à cet effet, et dont la production coïncide avec celle du centre d'archives, mêlant délibérément des traces venant du réel libanais (des images venant de la presse ou d'autres archives) avec des fictions qui y ajoutent un sens.

En outre, il les présente à travers une autre fiction, celle de l'existence des archives de *l'Atlas Group* en tant qu'institution détachée, qui, de fait, n'existe qu'à travers les présentations de l'artiste et les expositions de l'œuvre. Il contrecarre ainsi, ouvertement, les principes les plus importants qui règnent dans les centres d'archives conventionnels en décalant aussitôt la perspective vers l'interrogation des concepts et des théories portant sur la construction historique, sur le réel, sa médiation et le lien entre une connaissance et ce à quoi elle se réfère, en faisant ressortir leurs implications politiques sous-jacentes. Ce qui l'intéresse, c'est de développer une forme intelligible et sensible qui exprime à la fois une structure de recherche et ouvre vers une critique de ses bases épistémologiques et leur portée politique inhérente, en l'imbriquant avec un réel qui semble échapper à sa captation par des instruments à l'apparence « objective ».

L'Atlas Group altère ainsi les deux, en jouant sur plusieurs plans avec la tension entre l'apparence stable et ordonnée d'un côté et l'hétérogénéité qui la sape subtilement de l'autre côté. C'est dans des figures ostensiblement constantes mais traversées de paradoxes que des contraires se rencontrent, et que ce qui apparaît au premier regard comme lieu commun est aussitôt

déterritorialisé et rendu étranger à lui-même. Et c'est précisément dans ces décalages que la nature problématique des présupposés mis en œuvre devient visible, palpable, pensable. Comment Walid Raad appréhende-il des divergences plus profondes que les simples désaccords ? Comment arrive-t-il, non pas à travers un raisonnement, mais à travers la production de données sensibles et d'un organisme subversif, à développer des nœuds problématiques qui ouvrent le champ à une pensée critique qui émane des formes mêmes ?

Art et philosophie

Il y a encore une autre réalité qui joue dans le projet de Walid Raad, celle du contexte de l'art contemporain international qui lui sert de plateforme. En tant qu'œuvre d'art, *l'Atlas Group* s'inscrit dans ce monde qui n'est pas non plus un lieu neutre : il a une histoire, repose sur des critères spécifiques (définis par les institutions et les champs académiques associés, le marché, le public, etc.) et saisit ses objets selon des axes et concepts propres (classiques comme le beau, le goût, la représentation ; contemporains comme le (post-)conceptuel, la spécificité du médium, le documentaire et la fiction etc.). Dans cette thèse, nous allons prendre en considération ce contexte dans lequel le projet de *l'Atlas Group* s'incarne, non pas comme champ qui oriente sa perception par des références internes et vise à le situer parmi d'autres œuvres, mais plutôt comme plateforme problématique et comme une source d'images et de stratégies parmi d'autres. Car, bien que Walid Raad fasse jouer dans son œuvre aussi des références venant de ce contexte – par exemple à travers des images à l'apparence modernistes, des photographies dont le style ressemble de manière flagrante à celles d'artistes reconnus, des esthétiques qui résonnent avec celles de mouvements artistiques spécifiques – ces références ne constituent pourtant pas, nous semble-t-il, un cadre supérieur aux autres. Elles s'y trouvent plutôt à titre égal, juxtaposées aux autres éléments esthétiques et sémiotiques (journalistiques, historiographiques, etc.) avec lesquels elles forment des constellations chargées de tension. *L'Atlas Group* rassemble dans ses documents des signes hétérogènes et des figures complexes qui, à la place de répondre à des critères, nous incitent à repenser ceux que nous appliquons trop souvent malgré nous.

Avec cette thèse, nous allons tenter de saisir *l'Atlas Group* sans recourir, au moins dans un premier temps, aux théories qui formulent un cadre qui dirigerait le regard à travers des concepts et des grilles de lecture établis et stables. Nous n'allons ni analyser en profondeur la scène artistique libanaise des années 1990, à laquelle le projet de Walid Raad est souvent associé, ou, alternativement, le contexte de l'art contemporain, en tant que cadre de référence, ni chercher des influences, des éléments biographiques de l'artiste ou une cohésion de *l'Atlas Group* avec d'autres œuvres (les siennes ou celles

d'autres artistes). Nous n'allons pas non plus « appliquer » une pensée philosophique ou une théorie esthétique, bien que nous allions solliciter les réflexions de certains auteurs qui nous aideront à creuser plus profondément dans des aspects particuliers que nous rencontrerons dans notre traversée. Nous allons, simplement, chercher à construire une pensée complice du regard posé sur cette œuvre singulière en apprenant des figures complexes qui la constituent, qui lient des images et des mots, comment ces agencement tissent des rapports singuliers avec les champs qui s'y rattachent, et en déployant la critique qui s'y immisce sensiblement.

Ce sont donc ces constellations complexes elles-mêmes qui vont constituer notre point de départ, ce sont elles qui nous indiqueront les pistes qui en émanent et qui donnent à penser la force d'une image, d'un texte ou d'un document, à travers leurs liaisons subversives telles qu'elles apparaissent dans l'œuvre. Puisque ces constellations sont constituées d'amalgames particuliers de ces éléments, nous allons, au lieu par exemple de préméditer le statut de l'image, la part du texte ou la notion de document, déceler leur portée à travers leur mise en rapport spécifique. Nous allons donc nous attarder à décrire *l'Atlas Group* sans distinguer, dans un premier temps, leur « nature » différente, suivre les logiques et les formes propres dans leur agencement de très près, afin de déplier, retracer et discerner ce qu'il contient et fait connaître de lui. Quel travail de la pensée et du regard, quel « genre » de collaboration entre les deux peut mener à percevoir une œuvre, cette œuvre particulière, dans sa singularité ? Comment déceler ce qu'elle contient, produit, appelle, en suivant l'intelligibilité du sensible et la sensibilité de son intelligence propre ?

L'atlas

Un premier indice du travail à l'œuvre dans le projet de Walid Raad est donné par sa dénomination (*Atlas Group archive*), où se rencontrent, tels deux pôles complémentaires, deux formes et deux figures de savoir différentes : l'archive et l'atlas. Car l'atlas nous dirige dans un sens différent de celui des archives. Les deux, l'archive et l'atlas, agissent dans le projet, bien que ces deux formes de savoir se distinguent sur plusieurs plans : tandis qu'un centre d'archives est une collection de traces venant d'un temps autre, rassemblées sous un thème spécifique (une période prédéterminée, un sujet particulier, etc.) et classées selon un ordre prédéterminé, un atlas est, selon les mots de Georges Didi-Huberman en référence à *l'Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, « une forme visible du savoir, une forme savante du voir. »¹⁹ Tandis qu'un centre d'archives est, avant tout, un lieu centralisant des dossiers matériels, un atlas est lui-même un objet sensible. Tandis qu'un centre d'archives stocke des données, les

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Éd. de Minuit, 2011, p. 12.

sauvegarde en attente de leur actualisation par un chercheur ou un individu qui en déduit une connaissance, un atlas est un recueil qui montre, sous forme d'images et / ou de textes, des constellations ; il configure et rassemble, visuellement, conceptuellement et structurellement, des planches complexes.

Pour le projet de Walid Raad, il n'est certainement pas anodin de noter que le mot Atlas est d'abord le nom d'un titan dans la mythologie grecque. Nous décelons dans l'*Atlas Group*, dans son approche historiographique et médiatique d'un certain réel, que nous serions en mesure d'y découvrir de multiples strates mythiques – comprises comme récit visant à présenter et à expliquer le monde, en opposition au logos. Celles-ci se montrent sur plusieurs niveaux, par exemple dans les croyances peu critiques concernant les « faits », l'authenticité des documents ou l'objectivité des images techniquement produites et des constructions conceptuelles comme celles produites à l'occasion des guerres civiles libanaises, comme nous allons le voir.

La figure mythologique d'Atlas a été punie pour avoir essayé, comme son frère Prométhée, d'attaquer le pouvoir des Dieux de l'Olympe. Denis Gielen écrit qu'

on connaît le châtiment cruel qui fut fatalement réservé à Atlas pour avoir osé, en fin de compte, défier ce qu'on pourrait nommer 'l'ordre des choses' : il ne fut pas écorché vif, mais condamné à porter le monde sur ses épaules, ou plus exactement à soutenir éternellement la voûte céleste afin de la maintenir séparée de la terre. Rentré de force dans les rangs, obligé de collaborer à l'ordre du monde en devenant le pilier de notre cosmologie, Atlas est devenu l'image même du refoulement de ces forces chaotiques qui s'opposeraient sinon à l'harmonie idéale du monde.²⁰

La figure d'Atlas exprime ainsi un conflit qui fait écho à celui qui revient constamment dans les archives de l'*Atlas Group* : celui entre « l'ordre du monde » et les forces disparates qui le traversent en menaçant sans cesse cet ordre-d'effondrement.

C'est donc sous la contrainte et par ironie [poursuit Gielen] qu'il en est arrivé à incarner cette cartographie claire et précise que nous connaissons aujourd'hui et qui porte désormais son nom. C'est dire que tout cartographe demeure foncièrement hanté par des pulsions et des désirs contraires à sa tâche.²¹

Les atlas dont Gielen parle, nommés par Gérard Mercator d'après le titan

²⁰ Denis Gielen, *Atlas de l'art contemporain à l'usage de tous*, Musée des Arts Contemporains de la communauté française de Belgique au Grand-Hornu, 2007, p. 94.

²¹ *ibid.*

grec, ont vu le jour au XVI^e siècle, pendant la haute Renaissance, époque des navigateurs explorateurs, d'un changement de la représentation de la cosmologie et, selon certains, début de la modernité. Il s'agit de regroupements de cartes géographiques, visant à donner une image schématisée du monde entier issue d'une cosmologie particulière. Les atlas classiques sont des outils visuels qui servent à structurer une connaissance d'espace et à maîtriser ainsi la représentation d'un territoire. Les atlas recèlent donc, d'ores et déjà, une charge politique inhérente. Un atlas est toujours le reflet d'une certaine manière de voir, d'appréhender, d'organiser des liens visuels ou conceptuels entre des éléments distincts. « La cartographie transmue en texte et en image une lecture du monde qui jamais n'est univoque », écrit Bertrand Westphal.

Le cartographe n'est pas une instance anonyme et neutre. C'est un *auteur*, un artisan, parfois un artiste qui modélise une vision rêvée de l'environnement humain, une manière d'alchimiste qui couvre de dorures des territoires inconnus qui par là même deviennent appétibles. Il livre une œuvre, au même titre que l'écrivain. Apparemment, il se fixe l'objectif de couler le monde dans son produit. Il vise à le *transposer* tel quel, selon un référent naturel, alors que l'écrivain, comme tout artiste élaborant une représentation imaginative, le *transfigure*. Mais, en vérité, le cartographe enclenche une dynamique globale où l'artifice et le naturel s'alimentent l'un l'autre, s'interpénètrent, se confondent quelquefois. Tout en prétendant reproduire un modèle – le réel 'objectif' que la vision géographique subsume sous elle –, il crée un territoire.²²

L'Atlas Group, nous l'avons déjà insinué, travaille intensément avec des « territoires » (politiques, géographiques, socio-culturels, sémiotiques, esthétiques, etc.) différents. Cependant, il ne le fait pas pour fixer des frontières, pour établir des unités identitaires et les opposer à d'autres, mais pour montrer la multiplicité inhérente à une même représentation, pour ouvrir ces représentations vers leur ailleurs, à travers des lignes de fuites qui en font partie. C'est-à-dire qu'il le fait, pour employer un concept de Deleuze et Guattari, en *déterritorialisant*. Les documents de *l'Atlas Group* fonctionnent ainsi plutôt comme des cartes dans un sens deleuzien et guattarien, soit à l'inverse des calques :

Une carte a des entrées multiples, contrairement au calque qui revient toujours au 'même'. Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours à une 'compétence' prétendue.²³

Si l'on comprend les documents de *l'Atlas Group* comme un rassemblement de cartes, qui ne prédétermine pas un ordre de lecture et de saisie prédéfinis (ni dans la plateforme produite par leur mise ensemble, ni à l'intérieur de chaque document), mais qui incite presque explicitement à les

²² Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Éd. de Minuit, 2011, p. 242.

²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Milles Plateaux*, Éd. de Minuit, 1980, p. 20.

appréhender dans des directions de sens différentes, qui, dans sa complexité rhizomatique, donne à construire des rapports hétérogènes aussi bien à l'intérieur qu'à l'interface entre les dossiers et les réalités concernées, la charge politique doit alors aussi être pensée à partir de là. Il ne s'agit pas, comme nous allons le voir, d'opposer à une vision dominante – celle de l'historiographie occidentale par exemple, celle de la géopolitique ou du contexte artistique – une version autre qui distribue les pouvoirs autrement (en inversant la médaille), en faisant référence à la même logique sous-jacente qui ordonne et hiérarchise ; au contraire, il s'agit d'une construction dissensuelle qui tente de changer le registre de sens en multipliant les approches, en faisant coexister et s'affecter mutuellement des épistèmes hétéroclites. L'atlas, en tant que forme visuelle d'une connaissance, est ainsi un instrument non pour codifier un savoir acquis et stabilisé, mais pour faire déjouer des évidences apparentes, pour mobiliser une approche aussi bien sensible qu'intelligible en mouvement.

Au cours du XIX^e siècle, l'usage des atlas s'est étendu à beaucoup de sujets différents dans les sciences humaines.²⁴ Au XX^e siècle, de plus en plus d'artistes commencent à s'intéresser à cette forme spécifique qui met en scène des images et des textes afin de construire un savoir à travers une configuration visuelle, par exemple les atlas de Gerhard Richter ou de Marcel Broodthaers.²⁵ Une inspiration pour beaucoup d'entre eux a certainement été le fameux *Atlas Mnémosyne* de l'historien de l'art et *Kulturwissenschaftler* Aby Warburg. Cet atlas diffère considérablement des atlas géographiques ou scientifiques, avant tout par sa forme – il ne s'agit pas d'une schématisation de données afin de faire voir une construction préméditée d'un savoir, mais d'un montage de photographies hétéroclites fixées par des punaises sur des planches noirs. Au lieu de stabiliser des connaissances à travers leur représentation raisonnée, l'atlas de Warburg nous incite à regarder et à penser autrement les images qu'il juxtapose, en considérant les rapports qui s'immiscent entre elles par leur assemblage. Georges Didi-Huberman écrit à cet égard :

Contre toute pureté épistémique, l'atlas introduit dans le savoir la dimension du sensible, le divers, le caractère lacunaire de chaque image. Contre toute pureté esthétique, il introduit le multiple, le divers, l'hybridité de tout montage. Ses tables d'images nous apparaissent avant toute page de récit, de syllogisme ou de définition, mais aussi avant tout tableau, que ce mot soit dans son acceptation artistique (unité de la belle

²⁴ Voir p. ex. Lorraine Daston et Peter Galsion, « The Image of Objectivity », in : *Representations*, n° 40, Special Issue : Seeing Science, automne 1992, pp.81-128 ; ou *Les Cartes de la connaissances*, sous la direction de Jean-Paul Bord et Pierre Robert Baduel, Karthala, 2004, ou *Atlas et les territoires du regard. La géographie et l'histoire de l'art*, sous la direction de Marina Vancu-Perahim, Publications de la Sorbonne, 2006.

²⁵ Voir à cet égard l'exposition *Atlas. Comment remonter le monde ?*, conçue par Georges Didi-Huberman, musée Reina Sofia à Madrid du 24 novembre 2010 au 28 mars 2011, ZKM de Karlsruhe, de mai à juillet 2011, et Sammlung Falckenberg, Hamburg, à l'automne 2011.

figure enclose dans son cadre) ou dans son acceptation scientifique (exhaustion logique de toutes les possibilités définitivement organisées en abscisses et en ordonnées.)

L'atlas fait donc, d'emblée, exploser les cadres. Il brise les certitudes autoproclamées de la science sûr de ses vérités comme de l'art sûr de ses critères. Il invente, entre tout cela, des zones interstitielles d'exploration, des intervalles heuristiques. Il ignore délibérément les axiomes définitifs. C'est qu'il relève d'une théorie de la connaissance vouée au risque du sensible et d'une esthétique vouée au risque de la disparate. Il déconstruit, par son exubérance même, les idéaux d'unicité, de spécificité, de pureté, de connaissance intégrale. Il est un outil, non pas de l'épuisement logique des possibilités données, mais de l'inépuisable ouverture aux possibles non encore donné. Son principe, son moteur, n'est autre que l'imagination.²⁶

Un tel atlas fonctionne donc comme dispositif qui mobilise à la fois le regard et la pensée, en les incitant à circuler, à parcourir les données, à remettre en question des certitudes apparentes. « L'atlas est un dispositif qui permet de concilier le tout et le détail »²⁷, écrit Christian Jacob : il donne à voir, d'un bloc, des images pleines qui ouvrent le regard vers ses éléments singuliers, tout en les rapportant les uns aux autres. C'est ainsi que les atlas déjouent en même temps, malgré eux, ce à quoi ils sont voués initialement : la présentation raisonnable et schématisée d'une cosmologie. Car, en même temps que le Tout qu'ils donnent à la vue, ils produisent un champ de tensions entre la représentation d'une version dominante et les éléments mineurs qui lui échappent en le contrecarrant discrètement. Or, c'est justement ce champ de tensions qui s'avère ouvrir des possibilités de construire, visuellement, une pensée par images susceptible de capter les intrications complexes entre une forme et un contenu.

C'est à travers cette forme dynamique agençant des connaissances hétérogènes par une figure sensible, qui entrelace des logiques hétéroclites dans et à travers des constellations complexes d'images et de mots, que *l'Atlas Group* exige de nous d'inventer des modes insolites de saisie et de lecture. Les images s'allient toujours avec l'imaginaire, la forme avec son contenu, les documents avec leur perception, produisant ainsi des configurations complexes qui rassemblent des données hétéroclites, parfois contradictoires, mais toujours en tension. Ce ne sont donc pas seulement les sujets mobilisés qui donnent au projet une portée politique importante, mais aussi la manière dont les données sont organisées visuellement : les montages d'éléments hétérogènes tels qu'ils apparaissent dans l'œuvre de Walid Raad nous sensibilisent simultanément à la portée politique inhérente de la perception qui, forcément, sélectionne, identifie, se fait dans une direction en ignorant d'autres pistes possibles. *L'Atlas Group* fonctionne dans ce sens comme un « atlas d'exercices », pour reprendre la

²⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, op.cit., p. 13.

²⁷ Christian Jacob, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Albin Michel, 1992, p. 97.

formule d'Alfred Döblin²⁸, qui réfracte notre propre regard et ses injonctions implicites, qui le juxtapose avec un autre en produisant ainsi un espace conflictuel.

Comme dans un atlas, les documents de *l'Atlas Group* ne sont pas l'autre des dossiers, du corpus, de l'archive, ils n'en sont pas indépendants : ils en sont des articulations spécifiques, toujours singulières mais en rapport direct avec eux. Les images ne sont pas l'autre des textes, mais s'entrelacent avec eux, produisant ainsi une dynamique propre qui fait circuler des signes et des perceptions dans une réciprocité qui ne se laisse pas ramener à un premier et un second, à une origine et sa copie, à un rapport de subordination quelconque. Les contenus ne sont pas l'autre des formes qui leur donnent figure : ils s'interpénètrent, s'affectent mutuellement en tant que constellations complexes et surchargées. Les documents, tout comme le corpus, mobilisent notre regard et notre pensée à la fois, nous incitent à changer d'angle de vue à chaque fois que nous avons l'impression d'avoir trouvé une position stable, à mettre au point des aspects paradoxaux qui se cristallisent dans le projet, tout en nous tenant à l'écart des catégorisations définitives.

Mouvements

Dans cette thèse, nous tentons de chercher un accès – discontinu, multiple – qui rendrait compte de l'interpénétration entre « teneur chosale » et « teneur de vérité »²⁹ dans le projet de *l'Atlas Group*, tout en nous inspirant d'une autre maxime encore que Walter Benjamin reprend de Goethe : nous cherchons à développer un « empirisme plein de tendresse, qui s'identifie très intimement à l'objet et devient de la sorte une véritable théorie. »³⁰ En suivant de très près l'œuvre dans l'intrication des images, récits et formes avec le contenu et ses voisinages diverses, nous allons discerner les nœuds conceptuels qui s'en dégagent, déceler le défi qu'est ce projet pour la pensée, et formuler les problèmes – épistémologiques, politiques, esthétiques – qui s'ouvrent à travers sa « lecture ». Les enjeux sont donc multiples : il s'agit aussi bien de se laisser saisir par l'œuvre, d'apprendre à voir et à lire en elle, que de s'en éloigner par moments afin de la confronter avec les dehors qu'elle sollicite (l'historiographie, l'institution, le « sens commun », la politique), de comprendre les tensions qui en émanent et de produire une pensée philosophique avec et à partir d'elle.

²⁸ Alfred Döblin, « Des visages, des images et de leur vérité », in : Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Éditions Jacqueline Chambon, p. 192.

²⁹ Voir Walter Benjamin, « Falsche Kritik » in : *Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften Band VI*, Suhrkamp Verlag, 1991, p. 178, traduction par l'auteure.

³⁰ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n° 509, cité par Walter Benjamin in : *Petite Histoire de la photographie*, in : Œuvres II, Gallimard folio, 2002, p. 314.

Notre travail va donc suivre des rythmes hétéroclites. Avant de plonger dans les dossiers et les documents qui composent le corpus, nous allons scruter la position inconfortable dans laquelle nous nous trouvons devant *l'Atlas Group* à travers son introduction par Walid Raad – une des tactiques de l'artiste consistant à produire une crédibilité envers son centre de recherche et d'archives (en tant que fabrique de connaissances portant sur un réel) *malgré* l'explicitation de son caractère fictif. Comment parvient-il à nous faire croire certains de ses propos tout en niant leur véracité explicitement ? Quels sont les enjeux de son discours paradoxal, et comment l'œuvre se décline-t-elle selon les contextes dans lesquelles elle advient ? Dans le chapitre intitulé *Miraculous Beginnings*, nous allons nous attarder sur ce geste complexe qui consiste en la création d'un espace hétérotopique au moyen de l'association d'une forme ressemblant à des structures établies avec des affirmations qui la problématisent de l'intérieur.

Dans le chapitre *Invenire*, nous allons entrer dans l'univers complexe de *l'Atlas Group*, constitué par des personnages « possibles », mais « réels dans la fiction », des documents étranges (mais à l'allure sérieuse) qui condensent en eux des situations curieuses, et l'organisation à l'apparence aléatoire du corpus, en suivant les suggestions du verbe latin *invenire*, racine étymologique des mots *invention*, *inventaire* et de *l'inventio*, première étape de la rhétorique classique. Nous allons proposer de cerner le projet à travers ces trois notions, entendues non pas comme des catégories mais comme des forces qui agissent dans l'œuvre, comme des pôles complémentaires du projet de *l'Atlas Group* qui s'interpénètrent de maintes façons. L'invention, celle d'un centre d'archives fonctionnant par des agencements singuliers, irréguliers et intimement liés avec les données qu'il appréhende, et celle de la fiction en tant que moteur non seulement pour écarter des enjeux d'une confrontation directe avec le réel en question, mais aussi pour problématiser des évidences apparentes, bascule en même temps les modalités de l'inventaire. Ce dernier est un procédé indispensable pour toute collection raisonnée opératoire. Or, celui que l'on trouve dans *l'Atlas Group* dont la structure n'est pas stable ne se laisse pas saisir par un ordre préexistant. Nous sommes donc constamment appelés à repenser l'inventaire, à repenser son sous-sol épistémologique et à problématiser ses failles inhérentes et nos propres certitudes.

L'*inventio*, la recherche d'arguments convaincants et la tentative de persuader le public, traverse toute l'œuvre de Walid Raad : comment une donnée, une information, un discours, une forme ou une image deviennent-ils *crédibles* ? Comment la position d'un sujet supposé savoir, ou celle d'un objet supposé donner un accès à une connaissance, sont-elles construites ? Nous aurons aussi à examiner les impacts possibles qu'ont ces documents sur les différents publics auxquels Walid Raad se confronte : tandis qu'une lecture instruite nous emmène, à travers les références multiples à la situation,

directement dans le monde politiquement surchargé du Liban des années de guerre et d'après-guerre, avec son atmosphère de suspicion généralisée, l'omniprésence de rumeurs et l'instrumentalisation potentielle de chaque indice par un camp politique, une lecture qui ignore ces renvois implicites capte certainement mieux la part de l'humour, du jeu et de l'étrangeté des manières de faire qui se montrent dans les documents. La force à l'œuvre émane justement du montage complexe d'éléments ludiques, innocents, presque naïfs, avec des références concrètes à forte concentration d'implications politiques.

Ce n'est que dans le quatrième chapitre (*Constellations*), après nous être concentrés sur les mondes qui s'entrecroisent dans l'œuvre, que nous allons enfin *regarder* à proprement parler, c'est-à-dire plonger dans les documents en tant que figures plastiques qui mêlent des images (fixes la plupart du temps, parfois animées) avec des mots (dits ou écrits). Car les rapports entre ce qui est dit / écrit et ce qui est visible ne sont jamais évidents, jamais univoques dans le projet de l'*Atlas Group* : Walid Raad introduit, ici aussi, des brèches qui empêchent de rapporter unilatéralement les uns aux autres. Nous allons suivre comment les dossiers travaillent intrinsèquement, de par leurs montages, des déconstructions des rapports à l'apparence directe entre le dicible et le visible, entre un contenu et la forme qui l'articule et entre un fait et sa médiation. Ceci devient particulièrement manifeste dans les traductions – d'une langue à l'autre, d'une image à sa légende, d'un champ de référence à un autre – qui sont très présentes dans l'œuvre ou incitées par elle.

Ici encore, nous sommes devant l'exigence de rapporter un élément à un autre sans disposer d'une base commune qui servirait comme critère. Ainsi, les mots font souvent intégralement partie des images, deviennent des éléments graphiques à considérer autrement que par leur signification langagière, et les images contrecarrent par moment leur désignation, ajoutent une strate de sens quant à elles. Nous aurons à pénétrer dans ces constellations surchargées de signes hétérogènes en examinant comment ceux-là sont mobilisés, et à analyser l'utilisation de différentes images (techniquement produites, médiatiques, autoproduites), ainsi que les enjeux qui s'en dégagent, par exemple la part de la croyance en certaines images relevant supposément directement d'un réel, et leur mise en abîme critique par le montage avec d'autres.

Le dernier chapitre (*Rencontres*) décale encore une fois l'angle de vue, s'éloigne un peu et se focalise sur les résonances de l'*Atlas Group*, sur les champs qu'il sollicite et travaille de l'intérieur. Qu'est-ce que Walid Raad fait à l'archive ? Comment son centre d'archives reflète-t-il des réalités divergentes, et comment les rapporte-t-il à des concepts (comme celui d'authenticité, de document, d'histoire ou de passé) ? Quelle temporalité devient pensable à travers les archives de l'*Atlas Group*, et comment joue-t-elle sur la politique ? Nous allons confronter le projet de Walid Raad avec les champs conceptuels

dans lesquels il vacille et expérimenter, par des mises en voisinage de cette forme subversive avec des pensées philosophiques, des concepts qui s'en approchent autrement et déceler les répercussions de son organisation hétérotopique sur les réalités concernées. Nous allons aussi explorer comment une conception basée sur la différence entre virtualité et actualité s'avère fructueuse pour écarter la distinction entre réel et fiction (qui discrédite rapidement toute tentative de penser une histoire autrement qu'en tant que lecture raisonnable de traces authentiques se réclamant de parler au nom du Réel) et, enfin, examiner une piste que Walid Raad nous donne lui-même : aborder ses documents en tant que *documents hystériques*.

II. *Miraculous beginnings*

De la ressemblance performative

The lectures on the Atlas Group Archive and its historiographic mission elicit a sense of enchantement – a sort of magic realism, a Borgean atmosphère filled with endlessly bifurcated libraries, intricately self-referential texts and images, unanticipated characters, and an overarching blurring of the Relationship between imaginary and reality.

André Lepecki, « After All, This Terror Was Not Without Reason ». Unfiled Notes on the Atlas Group Archive

Quand Walid Raad présente son projet, par exemple dans le cadre de la conférence intitulée *The Loudest Muttering is over : Case studies from the Atlas Group Archive*, il est assis face au public, derrière une table rectangulaire sur laquelle sont posés un ordinateur portable, un verre d'eau, un stylo et une lampe, à côté d'un grand écran montrant la projection d'un diaporama Powerpoint composé d'organigrammes schématiques, de vidéos et d'images photographiques, qui accompagnent visuellement son discours. Il est habillé d'une chemise claire et d'un pantalon noir et parle dans le microphone installé devant lui – avec une voix aussi discrète que sérieuse et un léger accent arabe plus prononcé que lorsqu'il n'est pas en performance.³¹ Walid Raad commence par se présenter comme l'un des membres fondateurs du projet *Atlas Group*, une fondation dédiée, dit-il, « à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise. » D'un ton très doux, très calme et très décidé, il décrit méticuleusement cette structure de recherche, son organisation en tant que centre d'archives, son mode de fonctionnement et sa logique interne, ses buts, ses lieux et matériaux. Il présente différentes personnes impliquées d'une manière ou d'une autre dans le projet (collaborateurs, donateurs) et projette sur l'écran des schémas explicatifs et des images provenant des archives.

L'exposé dure environ une heure. De temps en temps, il est interrompu par des incidents techniques. Après l'exposé, un temps est accordé aux questions et commentaires. Tout, dans ce dispositif aussi simple que minutieusement travaillé, évoque l'impression d'assister à un discours académique, ou encore à la présentation sérieuse d'une structure institutionnelle par l'un de ses membres. Je l'écoute attentivement, en suivant du regard les images sur l'écran. La conférence donne à Walid Raad un air de crédibilité, de professionnalité que je lui attribue sans hésitation. Or, et je le sais, il s'agit ici d'une performance, d'une action artistique, d'un événement qui s'accomplit à travers une *forme*. Le projet *Atlas Group* existe non pas tant comme structure institutionnelle, indépendante de ses manifestations, mais comme œuvre, comme projet artistique. Une certaine ambiguïté persiste tout de même. Il semble que l'artiste soit, outre la qualité de son travail, un bon rhétoricien, dans un sens aristotélicien du terme : sa parole réussit bien à persuader son public.³²

³¹ André Lepecki remarque à propos de l'accent de Walid Raad: « L'accent, le grain de la voix de l'historien, était le premier indicateur du jeu de miroir structurant la conférence de ce soir – une conférence qui déviait lentement, avec hésitation, mais jamais tout à fait ouvertement, vers la performance. Comme j'ai découvert plus tard après avoir assisté à plusieurs de ses conférences, l'accent de Raad (qui est presque imperceptible en dehors du cadre des performances) fonctionne en tant qu'authentificateur – il pointe une théâtralité de l'altérité en même temps qu'il légitime son discours en tant que provenant d'un lieu d'authenticité et, donc, de *vérité*. », André Lepecki, « *After All, This Terror Was Not Without Reason* ». *Unfiled Notes on the Atlas Group Archive*, in : TDR : The Drama Review 50 :3 (T 191), automne 2006, pp. 88-99, p. 90, traduction par l'auteur.

³² Voir Aristote, *Rhétorique*, Flammarion, 2007, livre 1, chapitre 2, première phrase : « La

Car la situation dans laquelle je me trouve et qui me paraît, contre toute évidence, si identifiable, est loin d'être ce à quoi elle ressemble au premier regard. Tout dans cette situation est arrangé à l'avance. Les accessoires sur la table y ont été installés soigneusement, les problèmes techniques ont été intentionnellement provoqués, et quelques unes des personnes posant ces questions à l'apparence étrange ont été placées volontairement pour cette raison dans l'audience. La situation académique se trouve ainsi mimée jusque dans son côté pratique et ses perturbations accidentelles. La mise en scène du conférencier en tant que sujet considéré comme apte à tenir un tel discours fait partie du projet qui questionne ainsi comment de telles « positions de sujet » sont constituées, quels lieux et quelles structures y sont associés et comment se construit à partir de ces éléments et leur agencement un lien entre un savoir et un réel. Ceci fait écho à une certaine recherche de Michel Foucault : « La question est de déterminer ce que doit être le sujet », écrit ce dernier, «

à quelle condition il est soumis, quel statut il doit avoir, quelle position il doit occuper dans le réel ou dans l'imaginaire, pour devenir légitime de tel ou tel type de connaissance ; bref il s'agit de déterminer son mode de 'subjectivation' [...].³³

Chez Walid Raad, une telle recherche s'effectue, pour ainsi dire, *in situ* : c'est en se posant comme membre d'une organisation quasi institutionnelle que son statut se construit, et est aussitôt corroboré par son acceptation par le public. Cette position-là, celle du sujet représentant une structure dédiée à la production d'un savoir relatif à l'histoire, semble cependant être déjà *préformée*, comme un moule dans lequel l'artiste n'a qu'à prendre place pour être considéré comme sujet-supposé-savoir.

Nous sommes ainsi pris dans le jeu d'une réalité en quelque sorte dédoublée, d'une conférence qui s'imité elle-même afin de *ressembler* à un cadre reconnaissable, qui adopte un *ordre de discours* préexistant, même si ce n'est que de manière sous-jacente, et qui détermine ses prémisses, ses pouvoirs de dire et de faire savoir. Avant de considérer le contenu de ce discours, sa forme nous renvoie déjà à un dispositif discernable. Walid Raad lui-même apparaît ainsi comme un élément de cette structure parmi d'autres – un élément important pourtant, puisqu'il est celui qui la dit, qui apparaît comme l'auteur du discours, et que c'est son corps qui le tient et le manifeste. Il se porte ainsi garant de ce qui est exprimé : c'est comme si sa présence en tant que membre de l'organisation de l'*Atlas Group* confirmait d'une certaine manière son existence. Puisqu'il est là, devant nous, puisqu'il s'adresse à un public intéressé à en

rhétorique est la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader. ».

³³ Michel Foucault, « Foucault », in : *Dits et Écrits II*, Éd. Gallimard Quarto, 2001, pp. 1450-1455, p. 1451 [org. in : *Dictionnaire des philosophes*, PUF, 1984].

apprendre plus sur cette structure, puisque tout dans ce dispositif est fait pour crédibiliser ce discours, cette performance doit se référer à un réel (imaginaire ou effectif, peu importe). Le cercle se ferme, le dispositif supposé produire un savoir est complet : il y a une structure crédible, un sujet muni d'un statut et une recherche qui s'y inscrit, puis un discours portant sur une forme de connaissance spécifique.

Hétérotopies internes

Regardons le discours prononcé dans ce dispositif de plus près. Durant sa performance comme dans d'autres manifestations, dans ses expositions et dans sa manière de se présenter sur Internet³⁴, l'artiste s'appuie sur des organigrammes ressemblant à des arbres généalogiques qui explicitent les liens entre les différentes parties des archives. Les documents y sont répartis en trois types ou catégories principales : type A, pour ceux dont l'auteur est identifié (*authored*), type FD (*Found Documents*) pour les documents trouvés, anonymes, et type AGP (*Atlas Group Productions*), pour ceux qui sont présentés comme des documents explicitement fabriqués par l'*Atlas Group*.

Classifications

Ce qui apparaît comme une classification classique s'avère rapidement contenir des paradoxes. Type A par exemple est décrit comme celui qui rassemble des « dossiers qui contiennent des documents que nous produisons et que nous attribuons à des individus et organisations imaginaires »³⁵. Ce sont donc des documents qui auraient été donnés à l'*Atlas Group* par des personnes ou des organismes connus, nous dit Walid Raad. Et il nous dit aussi, dans la même phrase, que ces personnes ou organismes sont imaginaires, fictifs, inventés. Nous sommes donc confrontés simultanément à plusieurs plans de fictionnalisation qui s'entremêlent aussitôt. La catégorie A est définie comme contenant des dossiers dont l'auteur est connu mais n'existe pas réellement ; les personnages qui les transmettent (et qui les ont produits) sont eux-mêmes fictionnels, ce qui implique que ces dossiers ont été fabriqués par l'artiste qui, lui, se multiplie dans le sens où il apparaît en tant que plusieurs personnes à la fois. Les personnages inventés s'avèrent être des sortes d'*alter ego* de Walid Raad lui-même, ce qui lui permet de détecter, sur un autre plan encore, des positions potentielles d'un savoir-dire.

³⁴ www.theatlasgroup.org.

³⁵ *Ibid.*, traduction par l'auteur.

Dans le récit cohérent de *l'Atlas Group*, il s'agit de documents « authentiques » puisqu'ils lui auraient été donnés par des auteurs qui les ont fabriqués, et qu'ils fonctionnent de ce fait comme traces d'un passé. Mais, dans la même phrase, cette apparence est aussitôt brisée, puisque les donateurs font eux-mêmes *explicitement* partie de la fiction qui les englobe et qui constitue une certaine logique interne de *l'Atlas Group*. Nous avons donc affaire à une figure étrange qui unifie les deux cas à la fois : authenticité *et* forgerie, fiction *et* réalité s'allient, ne sont pas pensées séparément mais comme une réalité autre dans laquelle ces notions ne s'excluent pas : une sorte d'existence réelle dans la fiction, ou bien d'existence fictionnelle dans le réel qui rappelle certains nouvelles de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares.³⁶

S'ajoute à ceci une autre difficulté qui apparaît au moment où on se met à suivre l'évolution de *l'Atlas Group* pendant un certain temps : même si les trois catégories décrit plus haut restent constantes, la nature de chaque document singulier, tout en restant visuellement la même et en gardant les mêmes spécificités qui l'accompagnent, varie légèrement d'une présentation à l'autre.³⁷ Non seulement un même document est parfois attribué, dans les différentes manifestations, à des personnages (donateurs / producteurs) différents, mais il apparaît également parfois dans différentes catégories, changeant ainsi de statut, comme nous allons le voir plus tard. Si l'on considère donc les archives de *l'Atlas Group* en tant que projet continu, on se retrouve vite dans une sorte de labyrinthe, dans lequel les éléments ne sont pas stables, mais se transforment d'un moment à l'autre. Le spectateur qui accompagne le développement de *l'Atlas Group* est ainsi renvoyé à une situation vertigineuse, un peu comme dans un récit de Franz Kafka où le protagoniste divague sans repères dans un univers dont la logique lui reste étrangère.

La cohérence des éléments du centre d'archives semble pourtant transparaître à chaque actualisation, que ce soit sous forme d'une conférence ou d'une exposition. Ces éléments sont répartis selon une logique propre au projet, et donnent ainsi l'impression d'une structure permanente au spectateur qui ne la rencontre qu'une seule fois. C'est en considérant le projet dans ses multiples occurrences successives que l'on se rend compte qu'on a affaire à un *work in progress* infini non seulement dans son contenu (de nouveaux dossiers qui sont introduits avec le temps) mais aussi dans son organisation interne (le changement de catégorie induit une transformation de la nature même des documents).

³⁶ Voir par exemple Jorge Luis Borges, « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » in : *Fictions*, Gallimard, 1974, ou *Chroniques de Bustos Domecq*, avec Adolfo Bioy Casares, Denoël, 1970.

³⁷ Voir annexe.

Nous sommes donc, structurellement, très loin de la constitution d'un centre d'archives habituel qui tend à garantir une « authenticité » de ces documents, une logique transparente de la catégorisation et du classement des dossiers ainsi qu'une stabilité relative, dans les limites du possible, de sa structure interne. Bien que l'artiste ne nous cache pas ces différences dans son discours, il ne les nomme pas non plus explicitement, n'insiste pas sur les écarts qu'il produit et qui sont, mine de rien, pour le moins déconcertant, si ce n'est scandaleux, du point de vue de l'historiographie établie. C'est en questionnant ce qui est présenté (un centre de recherches et d'archives) comme structure courante, comme « lieu commun » dans le double sens du terme (comme lieu institutionnalisé reconnaissable et comme *topos* dans un sens aristotélicien)³⁸ – qu'apparaissent des divergences conceptuelles importantes : tandis que, dans un centre d'archives habituel, les tâches de production, d'étude et de conservation des documents sont clairement distinctes et la plupart du temps réparties sur des lieux différents, *l'Atlas Group* « produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres »³⁹. Là où les centres d'archives conventionnels font un grand effort pour distinguer les différentes étapes de fabrication, d'intégration des données dans le corpus, de sauvegarde et de consultation, avec l'intention d'assurer la plus grande « neutralité » possible, Walid Raad embrouille explicitement toutes ces tâches, sans plus s'en soucier, ou bien en se souciant d'autre chose. Nous y reviendrons.

Retenons pour l'instant que toute l'organisation de *l'Atlas Group* s'adapte au moment de l'actualisation ; la localisation des éléments à l'intérieur du corpus – et donc leur statut – n'est pas *a priori* stable, irrévocable. De plus, les documents ne sont pas extérieurs à la recherche, ils ne sont pas son point de départ comme c'est le cas dans les centres d'archives institutionnalisés (où ils servent de sources *pour* la recherche), mais sont le lieu même où celle-ci s'effectue. Ces documents sont donc des sortes de « notes » figurées qui rassemblent en eux des éléments hétérogènes pris en compte dans le travail à l'œuvre. C'est pour cela que ce moment d'actualisation acquiert une importance primordiale. On pourrait comprendre ces actualisations – les expositions, lecture-performances et la présence sur Internet – comme une mise à l'épreuve de la recherche en cours. La constellation qui résulte de la présentation des documents et de leur inscription toujours variable se rapproche de ce que Walter

³⁸ Voir Aristote, *Topiques : Organon V*, Vrin, 1990. Régine Pietra résume le concept ainsi : « Les lieux communs visent à établir et vérifier qu'un terme est toujours pris dans le même sens, qu'on n'a pas joué de son homonymie et fait fonctionner des synonymes, qu'on ne lui a pas attribué une extension abusive, que, par exemple, si un prédicat est affirmé ou nié universellement d'un sujet, il est valable dans tous les cas », in : « Lieux communs ». in : *Littérature*, N°65, 1987. *Espaces et chemins*, pp. 96-108 ; p. 9.

³⁹ www.theatlasgroup.org, traduction de l'auteure.

Benjamin entend par « images dialectiques », les seules qui « sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non-archaïques. ». Selon lui⁴⁰ :

La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade.⁴¹

Car ce qui se cristallise dans chaque manifestation de *l'Atlas Group* n'est jamais un résultat absolu, une fin, une forme achevée, mais toujours une sorte d'instantané d'une pensée en devenir, une image à déplier dont quelques composants restent constants tandis que d'autres oscillent, ce qui transforme la constellation dans son ensemble. Nous reviendrons plus tard sur le concept d'image dialectique tel que Benjamin l'entend, qui nous intéressera encore sur d'autres plans. Retenons pour l'instant que chaque manifestation particulière apparaît comme un état des lieux spécifique (bien que temporaire) de ce qu'est *l'Atlas Group*.

Les expositions et autres manifestations ne montrent donc pas, même si elles en ont l'air, des œuvres abouties, achevées, mais plutôt des variantes d'un original qui ne semble pas exister en tant que tel. Pourtant, le déplacement des objets ou leur mouvance au sein des archives ne sont pas non plus systématiques ; leur position n'est pas non plus *a priori* mobile. Ce sont des transpositions discrètes, non prévisibles, qui apparaissent hasardeuses et qui travaillent les archives de l'intérieur, sans former un principe de leur organisation, mais qui y instaurent un moment fort de doute. S'orienter dans ces archives, prévoir leur apparence à l'avance, s'avère être impossible – nous sommes à chaque fois invités à nous laisser surprendre. *L'Atlas Group* se trouve ainsi toujours au commencement : chaque nouvelle manifestation construit à sa manière ses propres données, hors de toute systématique, mais loin aussi de l'aléatoire absolu. Nous nous retrouvons donc dans une situation bien différente de celle d'un chercheur dans un centre d'archives habituel qui constitue un lieu stable, et dont le travail s'organise autour de la consultation des documents authentiques. Avec *l'Atlas Group*, nous ne disposons pas d'un point constant à partir duquel nous pourrions procéder : ce qui se modifie constamment, c'est le *cadre même* dans lequel le projet est situé.

⁴⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Éd. le Cerf, 1989, p. 479 [N2a,3].

⁴¹ Walter Benjamin, « Sur le concept de l'histoire », in : *Œuvres III*, Gallimard folio, 2000, p. 441.

De la crédibilité

Bien que cela apparaisse au premier regard comme une ruse de l'artiste pour nous faire croire à la conformité de son organisme spécifique appliquant les « codes » des institutions auxquelles il ressemble, *l'Atlas Group* ne fonctionne pas selon cette logique rhétorique qui appelle, pour convaincre, au vraisemblable, en dissimulant sa véritable nature. Car Walid Raad ne cache pas qu'il s'agit d'un projet inventé, d'une structure fictionnelle et modulable, et non, comme on pourrait le supposer lors de sa présentation convaincante, d'un centre de recherches et d'archives autonome, existant en dehors de ses performances et expositions. Il intègre donc dans son discours ce qui le discrédite, rendant ainsi explicite les moments de divergence. Quelque chose dans sa rhétorique semble toutefois réussir à nous convaincre de la cohérence qu'il contredit implicitement : même si son discours est très explicite sur ce sujet, comme nous avons déjà pu constater, il demeure très difficile de *ne pas* croire au caractère institutionnel du projet archivistique et à l'autorité qui s'en dégage. « Les mots introductifs de Raad – disant que *l'Atlas Group* est une 'fondation imaginaire' dont la tâche est de 'produire des document' se transformant en dossier perdu dans l'archive de notre mémoire courte »⁴², écrit André Lepecki, et Walid Raad souligne :

Je mentionne toujours, lors des expositions et conférences, que c'est moi-même qui produis les documents de *l'Atlas Group* et les attribue à des individus imaginaires. Mais même cette déclaration ne réussit pas, en plusieurs instances, à rendre évidente la nature imaginaire de *l'Atlas Group* et de ses documents pour les lecteurs et l'audience.⁴³

C'est dire que quelque chose dans cette performance induit la croyance en une réalité autre que celle qui est produite par ses paroles, accordant au discours tenu par l'artiste une valeur spécifique d'énonciation d'un savoir, en dépit même de ses propres affirmations qui tentent d'attester le contraire. Et c'est ainsi que quelque chose dépasse la sphère de la rhétorique à proprement parler, qui tente de convaincre et d'émouvoir le public par un propos plus ou moins précis mais toutefois implicite dans la construction du discours, et qu'une autre composante s'ajoute au dispositif.

Il semble que, même en sachant que cette structure est fictive, quelque chose dans sa forme nous renvoie à quelque chose de commun dont il est difficile de faire abstraction : comme si la *forme*, avec ses composantes apparemment reconnaissables, était tellement convaincante qu'elle produisait un

⁴² André Lepecki, « *After All, This Terror Was Not Without Reason* ». *Unfiled Notes on the Atlas Group Archive*, op.cit., p. 93.

⁴³ Walid Raad dans un interview avec Alain Gilbert in : *Bomb*, automne 2002, disponible en ligne : <http://bombsite.com/issues/81/articles/2504>; vérifié le 4 juillet 2013 ; traduction de l'anglais par l'auteur.

effet d'assimilation directe. Cette croyance en la nature « authentique », *l'effet de réel*, comme dit Roland Barthes,⁴⁴ qui s'oppose au discours et qui est provoqué par la mise en scène de ce dernier, joue un rôle important : comme les narrateurs dans les romans qui nous ouvrent l'accès à un monde aussi vraisemblable qu'irrésistible, nous sommes amenés à entrer dans le jeu.

La forme semble ainsi compenser ce que le discours a brisé – la cohérence du propos même, qui est construit en deux strates au moins, deux plans différents qui se rapportent différemment à un réel et à sa représentation : premièrement le récit avec son contenu explicite, qui décrit la structure, explique son fonctionnement dans toutes ses particularités. Ce récit ne cache pas quels éléments sont inventés et lesquels relèvent effectivement du monde historique – car, tandis que certaines données au sein de *l'Atlas Group* renvoient effectivement à un réel (la situation historique / les guerres au Liban, les lieux géographiques, certains faits historiques évoqués, mais aussi le grand nombre d'images originaires du passé qui se trouvent insérées dans les documents fabriqués par l'artiste), d'autres sont complètement inventées ou tellement décalées par rapport à ce qui semble être essentiel qu'elles apparaissent absurdes. Mais il y a aussi, deuxièmement, la proximité de sa conférence avec un ordre discursif insinuant un contenu en adéquation avec le champ dans lequel il s'inscrit : il est énoncé depuis un lieu d'autorité, attribué à un membre d'une institution sérieuse et construit à travers des notions associées au domaine notable de l'historiographie. Il semble que ce qui est effectivement dit est aussitôt corrompu par son *dehors*. La force subversive du projet vient ainsi de l'interférence entre les deux : là où un grincement se produit dans les définitions et contenus, rentrant en conflit avec le sens commun ou le champ conventionnel dans lequel ils s'inscrivent – le champ existant de la connaissance historique, avec ses institutions, ses méthodes, ses concepts établis. Il y a donc cohérence interne *et* discordance. L'une n'exclut pas l'autre ; les deux coexistent dans le même projet, produisant ainsi un espace paradoxale qui englobe les différences sans les neutraliser. Cette tactique de Walid Raad renvoie ainsi à la manière dont Jacques Rancière comprend la notion de *dissensus* qui

n'est pas le conflit des idées ou des sentiments. C'est le conflit entre plusieurs régimes de sensorialité. C'est par là que l'art, dans le régime de la séparation esthétique, se trouve toucher à la politique. Car le dissensus est au cœur de la politique.⁴⁵

Le travail dissensuel commence là où des évidences apparentes sont rendues étrangères pour être problématisées, et c'est là où commence

⁴⁴ Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », in : *Communications* n° 11, 1968, pp. 84-89.

⁴⁵ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », in : *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 66.

l'entreprise de Walid Raad : il appelle à différents régimes de sens et de sensorialité à la fois. C'est une brèche dans ce qui est perçu comme lieu commun, comme données établies, comme réalité stabilisée, qui introduit un doute, un conflit dans la certitude, et appelle à une révision et un penser-autrement. C'est, pour le dire avec un autre mot, un procédé de politisation.

Le travail du dissensus est de toujours remettre en question les frontières entre ce qui est censé être normal et ce qui est censé être subversif, entre ce qui est censé être actif, donc politique, et ce qui est censé être passif, ou distant, donc apolitique.⁴⁶

Avec le travail dissensuel, les limites sont repoussées et repensées à partir d'un ailleurs qui s'est déplacé pour devenir focus, les conflits silencieux sont remués en mettant en lumière la portée politique inhérente.

Dédouplements

Il y a ainsi une sorte de dédoublement du projet, et les frontières entre les différentes couches sont vagues : à côté du récit de la fondation nommée *Atlas Group*, décrite comme un établissement historique (mais sans définir ce qu'histoire veut dire dans ce contexte de l'œuvre), avec des tâches précises et une histoire qui apparaît à chaque reprise comme authentiquement sérieuse, existe aussi le projet artistique, l'œuvre d'un seul artiste qui invente une fondation dont les données sont variables, les « documents » fabriqués, qui est prise en charge par un *groupe* fictif (dont le seul membre est Walid Raad lui-même), et qui, *a contrario*, se montre sous une forme capable d'embrasser ses éléments hétérogènes sans perdre sa puissance de persuasion. Il s'agit d'un organisme singulier, visiblement différent des structures auxquelles il fait implicitement appel. Il est déterminé non pas par un cadre ou des conventions extérieurs, mais il se définit par lui-même de manière cohérente par le rapport de ses parties. Cependant, l'une de ces parties semble justement être son ailleurs, son autre, à savoir les archives conventionnelles, le concept d'histoire, la constitution de documents authentiques. Tout cela pourrait être compris comme des « lieux communs » auxquels le rhétoricien peut faire délibérément référence et dont il se distingue pourtant tout en rendant son projet ressemblant : sans eux, la différence à l'acte, la rupture en cours, le *dissensus* à l'œuvre, ne serait pas concevable. La distribution et la configuration des éléments du projet apparaissent ainsi, pour le dire avec un mot de Deleuze et Guattari, comme *nomadiques* : contrairement aux structures hiérarchisées (la recherche historique établie, les institutions-monopoles etc.), ils ne sont pas pris dans un *territoire*

⁴⁶ *ibid.*, p. 600.

circonscrit, mais naviguent entre plusieurs, en déplaçant en permanence leur centre d'ancrage.⁴⁷

Ceci fait écho au problème rencontré par Foucault dans « une certaine encyclopédie chinoise » de Borges : « Les animaux se divisent en a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un très fin pinceau de poils de chameau, l) *et cætera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches. »⁴⁸ Foucault écrit à cet égard que « [c]e qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, mais le site lui-même où elles pourraient voisiner. »⁴⁹ Borges classe des éléments qui, chacun pour soi, existent, mais dont le rassemblement dans le cadre d'un « système de catégories » devient problématique, parce qu'ils ne sont tout simplement pas pensables comme des catégories homogènes dans un même schème de classification, en remettant ainsi en question l'acte de classer ou d'ordonner même. Dans l'œuvre de Walid Raad, nous sommes confrontés à un vertige un peu similaire : il invente une institution d'archives qui fait à la fois appel à des éléments reconnaissables (un centre et des documents d'archives, censés éclairer l'histoire contemporaine libanaise), et à un ordre sous-jacent qui les organise différemment que d'habitude (ces éléments ne sont pas fixes, leur constitution diffère de celle d'autres centres d'archives). Leur juxtaposition sur un même plan déclenche une sorte de court-circuit de la pensée qui essaie sans cesse de rapporter l'un à l'autre, mais ce qui fait défaut est un lieu commun (partagé) sur lequel les concepts établis peuvent fonctionner en même temps que ce nouvel ordre est mobilisé.

Avec son *Atlas Group*, Walid Raad fait dans un premier temps appel à des formes de savoir reconnues, il les copie, les cite, mais il les rend en même temps problématiques, en les mettant sur un plan tel qu'elles ne peuvent que fonctionner différemment. Il nous incite ainsi à retravailler les concepts à l'œuvre depuis l'intérieur. Car qu'est-ce qu'un document d'archives si les archives de référence ne reposent pas sur une structure stabilisée ? Comment comprendre une recherche en histoire si elle ne s'effectue pas à partir de sources – de documents authentiques – mais *dans* les documents mêmes, lors de leur production ? Comment approcher des données qui relèvent à la fois de la fiction et du réel ? Bref, comment faire une recherche si « l'institution » qui la rend possible se trouve elle-même dans une transformation permanente, s'adapte

⁴⁷ Voir Deleuze et Guattari, « Traité de nomadologie : La machine de guerre », in : *Mille Plateaux*, Éd. de Minuit, 1980, pp. 434-527 ; Deleuze, *Logique du sens*, Éd. de Minuit, 1969.

⁴⁸ Jorge Luis Borges, « La langue analytique de John Wilkins », dans *Œuvres complètes*, Gallimard, 1993, vol. 1, p. 749, repris dans Foucault, *Les Mots et les Choses*, Éd. Gallimard, 1966, p. 8.

⁴⁹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Éd. Gallimard, 1966, p. 8.

à notre regard posé sur elle et ignore délibérément les conventions qu'elle suscite ?

L'ordre qui se trouve ainsi mis en question n'est pas celui d'une classification, comme dans « Une certaine encyclopédie chinoise », mais l'ordre implicite qui distribue des places à des éléments conceptuels distincts constituant un savoir historique. Walid Raad, comme Jorge Luis Borges, crée une sorte *d'espace autre* dans lequel ces éléments sont juxtaposés, mais la construction même d'un tel lieu par leur juxtaposition déstabilise en même temps les concepts à l'œuvre et incite à les repenser différemment, en vue de ce lieu qui les rassemble.

Ce qui devient ainsi problématique, c'est donc la constitution de l'opération « historiographique », la construction d'un savoir portant sur le passé. Cette opération est à la fois convoquée et bouleversée, ses éléments, comme l'organisation des documents eux-mêmes, perdent ainsi leur évidence immédiate. « Les mêmes mots ne désignent pas les mêmes choses », écrit Michel de Certeau par rapport à cette recherche de Michel Foucault :

Des idées, des thèmes, des classifications surnagent, passant d'un univers à un autre, mais chaque fois affectés par les structures qui les organisent et leur donnent une signification différente. Les mêmes objets mentaux 'fonctionnent' autrement.⁵⁰

Cette perturbation du fond même de la pensée historique et de ses institutions respectives répond cependant à une crise réelle : au Liban, lieu dans lequel s'inscrit explicitement *l'Atlas Group*, l'établissement d'une histoire officialisée et l'instauration d'un centre d'archives nationales en tant que lieu monopolisant des documents relatifs à cette histoire, s'avèrent être des sujets hautement conflictuels et traversés par des enjeux complexes et surchargés politiquement. Nous allons revenir plus tard sur cet aspect important qui joue sur plusieurs plans un rôle décisif dans les archives de *l'Atlas Group*. Retenons pour l'instant seulement que le geste de Walid Raad est loin d'être gratuit : le projet tente de penser, à partir du lieu où l'historiographie dans sa forme dominante ne semble pas être possible, les conditions de possibilité d'une histoire en général, non pas à partir de son intérieur mais depuis une position critique qui à la fois l'assimile et la rend problématique.

C'est donc à travers ce bouleversement, cette mise en question implicite, qu'un autre aspect sous-jacent est particulièrement rendu visible : la teneur politique à l'œuvre dans une telle opération – dans le cas des archives de *l'Atlas Group*, la structure et la mise en ordre de documents relatifs à l'histoire – qui se

⁵⁰ Michel de Certeau, « Le noir soleil du langage : Michel Foucault », in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard folio, 2002, p. 166.

présente souvent comme le plus neutre possible. Cette neutralité apparente s'avère faire partie, être un outil d'une politique du savoir qui tente de maîtriser des connaissances potentielles à partir d'un lieu monopolisant, d'une démarche établie (et donc dominante sur d'autres) et des concepts constitutifs.

Ordres

Ce qui devient perceptible grâce à ce geste de l'artiste – d'à la fois assimiler et dévier l'opération historiographique – est le « mode d'être de l'ordre »⁵¹, l'épistème d'une certaine manière (occidentale, mais qui, en tant que modèle dominant, est largement accepté et adopté aussi par ailleurs) de penser la connaissance historique, sa médiation et ses alentours. Qu'il y ait « de l'ordre » au sous-sol de la perception, pour ainsi dire, est indispensable pour la saisie des choses, pour leur mise en lien conceptuelle, ainsi que pour toute classification.

Un 'système des éléments', [écrit encore Foucault] – une définition des segments sur lesquels pourront apparaître les ressemblances et les différences, les types de variation dont ces segments pourront être affectés, le seuil enfin au-dessus duquel il y aura différence et en-dessous duquel il y aura similitude – est indispensable pour l'établissement de l'ordre le plus simple. L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage ; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être annoncé.⁵²

Avec le projet artistique de Walid Raad, cet ordre sous-jacent, le regard et le langage qui le font exister, ces bases structurelles sur lesquelles une pensée est bâtie, deviennent particulièrement palpables dans les moments où le projet suscite ce sentiment que quelque chose ne va pas (ou plus), que quelque chose discord. En produisant de l'ordre qui à la fois fonctionne et grince, ordonne sans limiter, Walid Raad reflète, à contre-coup, la constitution inhérente même des *topoi*. Cette discordance se trouve non pas dans l'une des strates, mais dans leur interface, *entre* les différents plans du discours, et rend ce quelque chose qui discord difficilement localisable. Il n'apparaît qu'en considérant tous les éléments et leur agencement particulier dans *l'Atlas Group*. Michel Foucault utilise le mot *hétérotopie* pour désigner ce type de décalage inhérent qui dérange, qui rend une compréhension univoque impossible :

Les *hétérotopies* inquiètent, sans doute parce qu'elles minent secrètement le langage, parce qu'elles empêchent de penser ceci *et* cela,

⁵¹ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op.cit., pp. 12-13.

⁵² *ibid.*, pp. 24-25.

brisent les noms communs ou les enchevêtrent, parce qu'elles ruinent d'avance la 'syntaxe', et pas seulement celle qui construit les phrases, – celle moins manifeste qui fait 'tenir ensemble' (à côté et en face les uns des autres) les mots et les choses.⁵³

C'est à l'intérieur de la langue même qu'un abîme s'ouvre, en nous mettant devant l'évidence que, tout en comprenant la signification des mots, nous ne pouvons pas penser leur mise en lien. C'est alors que nous sommes appelés à penser autrement, à déplacer nos propres certitudes, à trouver une position en dehors de ce qui nous est familier pour rentrer dans l'œuvre à partir d'un autre angle de vue. Ce qui devient inévitable, c'est de chercher, à travers l'œuvre de Walid Raad, une position à partir de laquelle nous pouvons construire une distance aussi bien avec les données qu'il propose – la structure hétérotopique de *l'Atlas Group* – qu'avec les évidences concernant les concepts employés, les statuts des personnes et des institutions évoquées, les formes sous lesquelles la recherche est présentée, qui s'immiscent secrètement dans notre propre pensée. La forme que prend *l'Atlas Group*, si nous la prenons au sérieux, nous met devant la difficulté de perdre nos repères sans proposer de sortie de secours.

Lieux autres

*Le temps est précisément
l'impossibilité de l'identité au lieu.*
Michel de Certeau, *L'Histoire,
science et fiction*

Un autre obstacle rend problématique la recherche d'une position à partir de laquelle nous pourrions appréhender *l'Atlas Group*. Reculons un peu, et examinons une fois encore une présentation du projet telle qu'elle est donnée par Walid Raad lui-même. Lors de la performance, ainsi que sur le site web du projet et dans le cadre de ses expositions, Walid Raad donne par exemple la description suivante : « Initié en 1999 et basé à Beyrouth, le projet de *l'Atlas Group* est dédié à la recherche et à la compilation de documents sur l'histoire contemporaine libanaise. »⁵⁴ Parfois, dans d'autres contextes, les données évoquées varient un peu. Il existe donc aussi plusieurs versions de ce texte introductif, et ce qui y est dit dépend sensiblement de la situation (géographique, politique, culturelle) dans laquelle il apparaît :

⁵³ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, op.cit., p. 9.

⁵⁴ The Atlas Group and Walid Raad, *Volume 1: The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004, p. 9.

À des lieux et des temps différents [dit Walid Raad dans une interview], j'ai qualifié *l'Atlas Group* de fondation imaginaire, de fondation que j'ai créée en 1976 et de fondation créée en 1976 par Maha Traboulsi. Au Liban en 1999, j'ai déclaré '*L'Atlas Group* est une fondation à but non lucratif créée à Beyrouth en 1967.' À New York en 2000 et à Beyrouth en 2002, j'ai déclaré '*L'Atlas Group* est une fondation imaginaire que j'ai créée en 1999'. Je dis des choses différentes dans des lieux différents dépendamment de considérations personnelles, historiques, culturelles et politiques, et au regard de la localisation géographique et de ma relation personnelle et professionnelle avec le public et sa connaissance des histoires politiques, économiques et culturelles du Liban, des guerres du Liban, du Moyen-Orient et de l'art contemporain.⁵⁵

De la même manière, la date qui marque la fin du projet varie par moments : alors qu'il était indiqué, dans l'exposition consacrée à *l'Atlas Group* au Hamburger Bahnhof à Berlin en 2005, qu'il a existé de 1989 jusqu'en 2004, cette dernière date ne figure pas sur le site web (le commencement du projet y est daté de 1999). Généralement, même si Walid Raad ajoute parfois des dossiers rétroactivement, le projet est considéré (par l'artiste lui-même) comme terminé depuis 2004.

Adaptations

L'encadrement de *l'Atlas Group*, qui apparaît si clair pendant la présentation de Walid Raad, n'est donc pas non plus fixe, pas déterminé une fois pour toutes. Il s'adapte, jusqu'à un certain point, au public du moment, en fonction de considérations diverses, plus ou moins subjectives, de l'artiste. Il anticipe ainsi le sous-socle épistémologique de son public. La présence du public même décale le centre de gravité, guide le dispositif et fait trembler une fois de plus l'équilibre du contenu. La question de l'adresse devient ici constitutive de la configuration même du projet. Ici encore, il y a un croisement avec le domaine de la rhétorique, cet art de persuader qui

s'adresse nécessairement à un public circonscrit, car on ne saurait adresser indifféremment les mêmes types d'argumentations à tous. La rhétorique suppose donc un certain nombre de considérations très pratique, sur le type d'auditoire, sur ses attentes, sur ses motivations, sur ses mœurs et sur ses passions [...]⁵⁶

Les publics d'un orateur habile en rhétorique et d'une présentation de Walid Raad ne sont donc pas vraiment et exclusivement extérieurs, composés par des spectateurs qui reçoivent une parole ou une œuvre. Ils sont pensés d'avance comme *un certain public*, non pas quelconque et neutre, même si le dispositif (la performance, l'exposition) tente de le faire croire, mais comme un

⁵⁵ Walid Raad dans un interview avec Alain Gilbert, *op.cit.*, p. 40, traduction par l'auteure.

⁵⁶ Joelle Gardes Tamine, *La Rhétorique*, Arman Colin, 2011, p.17.

public spécifique muni préalablement d'attentes et de connaissances qui vont être présumées ou considérées par l'artiste et discrètement entrer en jeu dans la configuration même de l'organisme.

Il semble qu'à la place d'une version définitive, d'une détermination de la nature de *l'Atlas Group*, il n'y a, une fois de plus, que des modifications. Celles-ci semblent tourner autour d'une idée spectrale de ce qu'est une institution vouée à la recherche en histoire et aux prémisses de l'histoire libanaise, qui se manifeste à chaque fois, encore, comme une variante possible d'un original qui n'existe pas comme entité. Et, bien que les altérations apparaissent au premier regard comme minimales, elles pointent subtilement les différences qu'un changement de date d'instauration (avec ses connotations potentielles – 1967 étant l'année de la guerre de 6 jours, événement qui marque encore de nos jours la situation politique du Moyen-Orient ; 1976 marquant le premier anniversaire de la guerre du Liban, 1989 étant l'année de la chute du mur de Berlin et de la fin du bloc de l'Est et de la guerre froide), de nom de fondateur ou son absence ou de caractérisation (« imaginaire », « fictionnel », « à but non-lucratif ») – infligent à la perception de la structure dans des contextes différents.

L'appel à des contextes différents qui s'entrecroisent au sein de *l'Atlas Group* est, sur un autre plan encore, appelé par sa double localisation apparente. Les documents d'archives ne se trouveraient pas en un seul lieu, mais seraient répartis en deux emplacements, nous apprend l'artiste d'allure innocente : premièrement à Beyrouth, donc au Liban, le lieu géographiquement concerné par les documents produits, collectionnés et étudiés (et le lieu qui ne détient pas, jusqu'à ce jour, de centres d'archives tel qu'on en connaît en Europe ou aux États-Unis, nous y reviendrons) ; deuxièmement à New York, aux États-Unis, lieu lointain, « occidental », ailleurs (et demeure actuelle, depuis son départ du Liban en 1983, de l'artiste). Forcément, ces deux lieux sont très différemment impliqués dans l'histoire dont il est question pour *l'Atlas Group*, et les événements y ont été (et sont encore) perçus de manière complètement dissemblable. Ces deux (ou multiples) perspectives se trouvent constamment confrontées dans *l'Atlas Group*, comme nous allons le voir plus tard : leur rencontre insolite sur un même site est une composante importante non seulement du prétendu emplacement des archives, mais aussi des dossiers et des documents.

Utopies, hétérotopies

Certes, ni à Beyrouth ni à New York ne se trouve un lieu qui héberge les documents. Initialement, Walid Raad ne montrait son projet que sous forme de *lecture-performances* : « Le support original de cette archive sans lieu, créée

numériquement et virtuellement, était la voix de l'artiste. »⁵⁷ Le lieu de ce centre d'archives serait donc une *utopie*, décrite par Foucault ainsi : « Les utopies, ce sont des emplacements sans lieu réel. Ce sont des emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie direct ou inversé. »⁵⁸ L'utopie raadienne consisterait dans la création d'un lieu inexistant, dans lequel quelque chose d'impossible dans la réalité se réalise, qui se base sur la considération de cette réalité. Mais *l'Atlas Group* va plus loin que cela. Localiser les archives est, une fois de plus, une ruse de l'artiste, pour créer ainsi l'illusion de deux espaces « réels dans la fiction » (ou « fictionnels dans la réalité ») qui ajoutent de la crédibilité au projet, et pour insinuer en même temps deux lieux politiques, avec des appréhensions divergentes de l'histoire libanaise et de sa politique. Sont ainsi également posés deux regards, deux manières possibles de s'approprier des données, deux positions politiques divergentes – rappelons ici avec Jacques Derrida qu'« [i]l n'y a pas d'archives sans un pouvoir de capitalisation ou de monopole, de quasimonopole, de rassemblement de traces statutaires et reconnues comme traces. Autrement dit, il n'y a pas d'archives sans pouvoir politique. »⁵⁹

Walid Raad mobilise ainsi implicitement plusieurs regards à la fois, en accentuant les implications politiques inhérentes à des lieux qui se révèlent par leur confrontation. Car c'est quelque chose « pour certains » que de contempler le travail d'un centre de recherche basée à New York, et c'est autre chose que de faire la même chose avec un centre basé à Beyrouth. « Pour d'autres », le contraire étant bien entendu tout aussi vrai. Ici encore, le concept foucauldien d'hétérotopie – qui s'applique chez lui tantôt à l'espace du langage, tantôt à l'espace géopolitique – peut nous aider à penser l'enjeu mis en place par *l'Atlas Group*. « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs emplacements qui sont eux-mêmes incompatibles »⁶⁰, écrit-il. L'hétérotopie raadienne ici les met tous, les uns et les autres, ironiquement, dans le même lieu, à savoir, celui où tous les regards, avec leur palette de présupposés et d'idéologies, sont possibles, mais aussi celui où ces présupposés et ces idéologies peuvent être dévoilés, mis à nu par leur autre dans la coprésence. C'est donc d'abord le centre d'archives de *l'Atlas Group* lui-même, réparti selon son récit sur deux lieux opposés à maintes égards (géographiquement, idéologiquement, politiquement, culturellement etc.), qui constitue un moment hétérotopique inhérent à la structure.

⁵⁷ Hélène Chouteau, « War, There, Over There » in : Walid Raad, *I Might Die Before I Get a Rifle*, Hasselblad Award, 2011, Steidl, 2011, p.105.

⁵⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », in : *Dits et Écrits II*, 1976-1988, Gallimard Quatro, 2001, pp. 1571-1581, p. 1574.

⁵⁹ Derrida, *Trace et archive, image et art, collège iconique*, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 25 juin 2002, téléchargeable ici : http://www.scribd.com/doc/8209590/Trace-et-archive-image-et-art-Jacques-Derrida#open_download ; vérifié le 3 juillet 2013.

⁶⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 1577.

Cette double inscription dans deux lieux (géographiques, politiques et culturels) différents déjoue aussi le piège d'un regard universaliste (et ses versions impérialistes ou exotiques), tout autant que celui du regard particulariste (avec ses versions partisans) en créant une sorte d'entre-lieu, de troisième lieu instable, en devenir permanent, hétérotopique. La juxtaposition de deux lieux au sein d'une seule « institution » les problématise ainsi mutuellement. Nous ne sommes ni ici, ni là-bas, mais dans les deux lieux à la fois, voire entre les deux, en train de passer de l'un à l'autre. Nous sommes ainsi appelés à bouger parmi deux éléments qui ne se laissent pas subsumer l'un sous l'autre. Le lieu (conceptuel, géographique, politique) occupé par *l'Atlas Group* est en même temps un lieu en couches, non localisable ; il ne peut être un lieu monopolisant parce qu'il évoque toujours son ailleurs, tend toujours vers son extérieur, en reflétant depuis cet extérieur son nœud conceptuel même. Ce qu'il produit, c'est une sorte de diplopie qui s'étend sur plusieurs niveaux : elle touche aussi bien les concepts que les perceptions.

Dans son texte *Des espaces autres* de 1967, Michel Foucault concentre dans l'image du miroir les deux concepts d'utopie et d'hétérotopie :

Le miroir [...] est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.⁶¹

Si l'on considère donc cet entre-deux construit par le projet de *l'Atlas Group* comme spéculaire, la manière dont ce lieu-double mobile permet d'accéder à des connaissances inédites devient plus claire : il mobilise le regard posé sur lui qui, du coup, est en même temps rendu et absorbé. Ce sont, pour ainsi dire, au moins deux regards qui sont à l'œuvre, un qui renvoie celui qui regarde à sa propre position, qui le transpose dans son milieu à lui, et un autre qui produit un espace autre, lointain, qui le projette dans un lieu où il ne se trouve pas, dans cet espace produit virtuellement par la surface spéculaire. Le miroir coupe aussi ce qui se trouve derrière lui : il est un espacement propre,

⁶¹ Michel Foucault, « Des Espaces autres », *op.cit.*, p. 1575.

qui interrompt la continuité spatiale du réel, en imposant son espace autre. Ce que l'on voit dans un miroir n'est donc jamais évident, jamais univoque, même si ça en a l'air – il y a toujours au moins *deux* regards possibles, renvoyant à au moins deux espaces distincts qui se superposent. Saisir cette pluralité des données, rendues visibles à travers l'espace d'un miroir, voilà une tâche que l'on doit prendre au sérieux dans le travail de Walid Raad. Il nous donne à penser cette multiplicité concentrée dans un seul objet aux traits, semble-t-il, réguliers, mais qui se révèle contenir tout un prisme complexe – dont notre propre position.

Où sommes-nous, où se trouve l'objet ? Qu'est-ce que cet objet (l'archive, l'histoire), et comment le saisir à partir de l'œuvre de Walid Raad ? Voici les questions qui reviennent, insistent, deviennent par moments l'objet même de la recherche déclenchée par *l'Atlas Group*. Le lieu de ce centre d'archives est toujours à la fois proche et ailleurs, toujours à la fois familier et étranger. En nous réconfortant par une certaine rhétorique qui appelle, sans s'y référer vraiment, à des lieux communs, il nous éloigne en même temps de nos certitudes qui apparaissent, dès lors, étrangères à elles-mêmes. « L'étranger comme l'étrangeté ont pour effet de jeter un doute sur toute réalité », écrit Georges Didi-Huberman. « Il s'agit, à partir de cette mise en question, de *recomposer l'imagination d'autres rapports possibles* dans l'immanence même de cette réalité. »⁶² Ce positionnement hétérotopique de *l'Atlas Group* produit donc un effet de doute, incite à repenser les évidences apparentes à partir du projet même qui diffracte les positions diverses qui sont en jeu dans son sein. Le projet nous force à reconsidérer les localisations de l'objet par rapport à un sujet : l'objet attend directement à la position du spectateur qui, du coup, ne peut plus rester stable, mais doit elle-même constamment être réajustée. Quel est le lieu, quels sont les lieux de départ et les lieux conceptuels de ces connaissances à découvrir, à déficeler, à déplier

Les transformateurs Atlas Group

Nous sommes donc, par cette ruse de l'artiste, pris au piège : nous qui voulions simplement assister (de loin) à une présentation, peut-être nous laisser persuader d'un contenu ou séduire par une forme, nous qui sommes habitués à une rhétorique efficace, mais pas à une rhétorique qui fonctionne *malgré elle*, sur un autre registre, nous nous retrouvons dans cette situation inconfortable qu'est la perte de nos repères, parce que ceux-ci font implicitement *déjà partie*

⁶² Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 72.

du dispositif qui les travaille. La distance produite par le dispositif du projet n'est pas là où l'on l'attend : elle s'immisce dans ce qui semblerait être consistant et uni, et déplace ainsi le focus. Comment reculer un peu afin de prendre de la distance, de regarder à partir d'une autre position ? Comment saisir ce centre d'archives qui, tout en *ressemblant* à d'autres institutions archivistiques, ne semble pas être constitué de la même manière ? Comment saisir ces discours qui, tout en *ressemblant* à des conférences, reconnaissables par leur auto-inscription dans un cadre qui détermine jusqu'à un certain point non seulement leur forme, mais aussi certaines propositions de leur contenu, disent en même temps qu'ils fonctionnent différemment, en ce que ces propositions-ci n'ont pas de référent, du moins pas celui que l'on pourrait attendre d'un tel dispositif ? Essayons d'entrer par une autre voie, celle du contenu du discours, pour nous rapprocher de cette forme curieuse par un autre biais.

Le discours déplace explicitement la question de la crédibilité et celle de la relevance : il déplace aussi le point d'ancrage de son sujet – par exemple en exprimant clairement que les données montrés sont fictives, inventées délibérément, donc, habituellement discréditées dans un discours historique en tant que source première. Mais ceci, l'artiste ne le prononce pas ; c'est la confrontation avec l'institution réelle qui nous le fait comprendre. Et il ajoute immédiatement que ceci *n'est pas le problème* ; ce qui semble dire que le problème se trouve *ailleurs*, relève d'un autre registre. Non seulement les sources diffèrent ainsi de celles qui sont admises dans la recherche historique établie, mais les questions qui leur sont adressées et qui surgissent pendant le travail divergent profondément, même si toutes deux concernent un savoir liée au passé : la connaissance à en tirer est donc autre que ce que l'on pourrait présupposer.

La ressemblance performative

Walid Raad, comme nous l'avons vu, ne prétend pas qu'il s'agit d'un centre d'archives historique « ordinaire » ; il ne crée pas cette illusion, même à l'intérieur de son récit. Au contraire, il donne délibérément toutes les informations et nomme explicitement les éléments inventés (mais sans insister sur les divergences). Et c'est cela sa ruse. La tension entre ce qu'il dit, le contenu de son discours, et ce que l'on croit ou présuppose *malgré* ce contenu, à travers la forme que prend sa performance, reste un élément très important de son projet. C'est *parce que* son discours prend une certaine forme, et *parce que* la structure qu'il décrit ressemble *malgré* son contenu à une institution reconnaissable, qu'on lui accorde un certain lien direct avec le réel, ce qui fait partie intégrante de son projet.

Qu'est-ce qui le rend si crédible ? Lors de sa conférence, Walid Raad produit une sorte de *ressemblance performative*, qui n'imité pas uniquement une situation, mais la travaille depuis l'intérieur : c'est-à-dire qu'elle a des répercussions discrètes sur l'énoncé même. On pourrait rapprocher cette ressemblance performative à un certain concept de *mimesis* tel qu'il apparaît, par exemple, dans un texte de Françoise Proust sur Walter Benjamin :

Car l'essence de la *mimesis* n'est pas l'imitation, mais le détournement, non pas le façonnement mais la contrefaçon : le vol ou la trahison. Et la ressemblance n'est d'ailleurs pas une *théorie* (une loi de l'être, l'énoncé d'un certain rapport de l'étant à l'être), mais une pratique, une conduite, ou plutôt un *geste*.⁶³

Walid Raad s'approprie une forme établie, constituée d'éléments divers et intimement liée avec des connotations inhérentes, afin de la *rendre problématique*. Comme Nietzsche qui, dans la lecture de Gilles Deleuze (qui ne parle pourtant surtout pas en termes de *mimesis*), « s'empare de l'allemand pour monter une machine de guerre qui va faire passer quelque chose d'incodable en allemand »⁶⁴. Il glisse dans un système établi une différence qui demande à le penser depuis son dehors. Comme Nietzsche, il brouille les codes, ouvre le cadre en glissant de la différence au cœur même de l'identique. Ce qui est mis à nu par les propos de *l'Atlas Group*, c'est une certaine production d'un lieu à partir duquel une réalité, une vérité peuvent être fabriquées, codées et acceptées en tant que telles, à partir de l'imitation formelle d'un dispositif existant et de sa confrontation avec un contenu qui décale ces prémisses inhérentes.

Mais revenons un instant au concept de *mimesis*. Jacques Rancière, qui s'intéresse aux transformations de l'effectif de l'art, écrit que

[l]a *mimesis* n'est pas la ressemblance entendue comme rapport d'une copie à un modèle. Elle est une manière de faire fonctionner des ressemblances au sein d'un ensemble de rapports entre des manières de faire, des modes de la parole, des formes de visibilité et des protocoles d'intelligibilité.⁶⁵

Dans le cas de *l'Atlas Group*, la *mimésis* n'est pas, comme elle est décrite par Rancière, un but en soi par rapport aux œuvres appartenant au régime représentatif de l'art ; elle n'est que le *commencement* d'une construction qui déplace son propre lieu, qu'un *outil de travail* pour construire un agencement subversif. Les discordances persistent. Il ne s'agit pas vraiment

⁶³ Françoise Proust, *Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, 1994, p. 103.

⁶⁴ Deleuze, « Pensée nomade », in : *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Éd. de Minuit, 2002, pp. 351-364, p. 354.

⁶⁵ Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique, 2003, p. 85.

d'une tromperie puisque (presque) rien n'est caché, même si le fait que sa rhétorique fonctionne contre le message explicite de son discours peut paraître contrariant. Ce n'est pas que Walid Raad nous dissimule un espace par coquetterie, non. Cette ressemblance performative qu'il met en jeu est un outil pour déplacer des questionnements, pour problématiser les thèmes déclarés comme étant le centre d'intérêt des recherches de *l'Atlas Group*, à savoir l'historiographie, la production et la médiation de connaissances dans des contextes divergents. Loin d'être un simple escamotage rusé, ce projet se révèle avoir des enjeux (artistiques, politiques, philosophiques, épistémologiques) multiples.

En s'ajustant aux spectateurs, le statut de cette recherche et son inscription dans un contexte plus large changent parfois radicalement, en reflétant des présuppositions inhérentes à l'environnement concerné. Avec cela, les connaissances possibles tirées du projet s'adaptent aussi aux lieux qui les produisent. Ainsi, les définitions du projet même, de son histoire fondatrice et de ses caractéristiques sont, comme nous l'avons vu, jusqu'à un certain point une sorte de *réponse* à un public singulier, comme si, secrètement, les feux des projecteurs s'étaient retournés, éclairant désormais non plus la scène, mais l'audience elle-même. Qu'est-ce que cette audience-là considère comme légitime, comme important, comme vrai, véritable et essentiel ? Comment produire un *écho* de ce qui est attendu ? Quelles références et lacunes la façonnent ? Comment est constitué son seuil de connaissabilité ? Avec quoi une connaissance peut-elle être modelée, perçue et reconnue dans des lieux différents ?

Et même si *l'Atlas Group* contient aussi des éléments stables, ils ne sont pas forcément là où on les attend. Ce qui rend la compréhension encore plus problématique, c'est l'emploi de mots comme *archive*, *histoire*, *documents* non pas selon leur signification apparemment stable et courante, mais plutôt, une fois encore, comme des *variables* du discours, des moules à remplir, à construire, et ce alors qu'ils apparaissent, dans la forme de leur énonciation, *comme si* c'étaient des évidences. Comment saisir une organisation qui se transforme selon les regards posés sur elle, non pas les regards réels, mais les réceptions telles que l'artiste se les imagine ? Nous avons affaire à une double fiction avec un public dédoublé : non seulement les archives de *l'Atlas Group* sont une organisation fictive, artistique, ressemblant à des institutions réellement existantes, mais les différents publics sont également d'une certaine manière inventés par l'artiste. Puisqu'il dit lui-même s'adapter à son public (qu'il ne connaît pas par avance), il doit d'abord en inventer un pour chaque manifestation, produire une image qui anticipe ses connaissances, attentes et cadres de référence. Le public du moment se trouve ainsi, implicitement, confronté avec son double, le fantôme qui le précède et qui a déterminé la forme

manifeste de l'œuvre pour cette rencontre particulière entre l'artiste et les spectateurs.

Duchamp

On peut percevoir dans ce procédé un écho au fameux geste de l'artiste Marcel Duchamp qui plaça un urinoir signé R. Mutt (*Fountain*, 1917) dans une galerie et le désigna comme *ready-made*. Cet objet fabriqué industriellement – ainsi qu'un nombre d'autres *ready-mades* de Duchamp réalisés avant ou après lui – n'a pas à proprement parler été produit par l'artiste. Par contre c'est lui qui l'a choisi pour cause de son « indifférence visuelle »⁶⁶ : il est devenu œuvre parce que l'artiste l'a dit, l'a posé comme tel dans un lieu qui s'avère être constitutif de la définition même de ce qu'est une œuvre d'art. C'est l'énoncé de l'artiste dans un lieu spécifique qui le rend, pour ainsi dire, artistique. La nature de ce qu'est une œuvre, ses qualités formelles et sensibles, sont ainsi rendues problématiques par l'acte de poser un objet jusque-là utilitaire dans un contexte qui le désigne comme œuvre. Pourquoi s'agirait-il d'une œuvre ? Ou alors, pourquoi cet urinoir intitulé *Fontaine* – comme si ce n'était pas de l'urine qui était censée y être recueillie, mais de l'eau qui en sort – ne serait-il pas une œuvre ?

Ces questions mettent en évidence la position du spectateur en tant qu'élément constitutif de l'œuvre d'art : « Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux »⁶⁷, écrit Duchamp, en mettant ainsi en question une multitude d'évidences apparentes par rapport au contexte artistique, à l'institution qui l'héberge et au public, à la notion d'auteur et à celle d'œuvre, etc. Ce *ready-made* détourne ainsi le focus et devient un questionnement critique de l'institution même dans laquelle il est exposé. Bien qu'il n'ait même pas été montré durant le salon de la « Society of Independant Artists, Inc » où il était censé être présenté, ce *ready-made* est une sorte de machine à transformer le regard sur l'art moderne et contemporain, en devenant un paradigme capable de changer l'angle de vue. Duchamp fut le directeur du salon jusqu'au moment de sa démission causée par le refus du comité d'exposer *Fountain* malgré son engagement d'y exposer n'importe quelle œuvre (toutes les œuvres d'artistes ayant versé la somme de six dollars). Le comité ignorait que c'était Duchamp lui-même qui se cachait derrière le pseudonyme R. Mutt, information reprise uniquement dans un article de la revue satirique « The Blind Man » sous le titre « The Richard Mutt Case » (accompagné de la fameuse photographie d'Alfred

⁶⁶ Marcel Duchamp, *À propos des ready-mades* in : *Duchamp du signe. Écrits*, Flammarion, 1994, p. 191.

⁶⁷ Marcel Duchamp, *Duchamp du signe, op. cit.*, p. 247.

Stieglitz qui en est sa seule trace).⁶⁸

D'une certaine manière, Duchamp travaille donc non seulement avec la plasticité et le contenu de l'œuvre, mais aussi et surtout avec les regards posés sur elle, sur cet objet attendu et prédestiné à devenir une œuvre d'art puisqu'il est exposé dans un lieu consacré à l'art : ces regards deviennent son matériau de travail, un outil qui lui permet de conceptualiser et de forger son œuvre. Ce qui est mis en évidence par cet acte, ce sont les conditions qui transforment des objets en œuvres :

Il y a des conditions pour l'existence de l'art dans une formation culturelle donnée, et de ces conditions, ni vous ni moi ne sommes maîtres. Les voici : étant donnés 1° un objet, 2° un auteur, 3° un public, 4° un lieu institutionnel prêt à enregistrer cet objet, à l'attribuer à un auteur et à le communiquer à un public, l'entité que cette formation appelle œuvre d'art est possible *a priori*.⁶⁹

L'œuvre est prise dans un complexe plus vaste qui la fait exister, et réciproquement l'œuvre s'inscrit dans ce complexe en tant qu'élément constitutif. La conception d'une œuvre d'art par Duchamp implique ainsi non seulement l'objet même, mais aussi les discours qui l'accompagnent, sa dénomination et le geste de le poser dans un contexte spécifique. Elle détourne le focus vers le prétendu dehors de l'œuvre qui, du coup, revient au centre de sa constitution même. Dès lors, la nature même de ce qu'est une œuvre, son public, son lieu et son auteur est radicalement interrogée par l'acte duchampien.

L'Atlas Group

Avec *l'Atlas Group*, nous nous trouvons face à un dispositif qui produit des vertiges un peu similaires à ceux provoqués par l'œuvre de Duchamp. Et, comme ce dernier, Walid Raad n'apparaît pas dans l'œuvre sous son propre nom. À la place de l'auteur-créateur figure ici non pas un autre auteur (un pseudonyme), mais un « group », comme s'il était d'abord nécessaire de créer cet autre, encore inconnu et donc libre d'attributions pré-déterminantes, pour déplacer l'attention vers l'opération à l'œuvre même. Tel Michel Foucault qui, dans un entretien⁷⁰, préféra apparaître masqué, et demeurer impossible à localiser et à identifier (en tant que philosophe français, contemporain, « structuraliste »), Walid Raad se cache derrière un collectif anonyme qui occupe ici ironiquement la « fonction d'auteur »⁷¹. Ce dernier renvoie ainsi non

⁶⁸ Voir Thierry de Duve, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Hachette littératures, 2006, pp. 46-47.

⁶⁹ *ibid.*, p. 19.

⁷⁰ Michel Foucault, *Le philosophe masqué*, interview avec Christian Delacampagne in : *Le Monde*, 06/04/1980 (réédité dans *Dits et écrits II*, Gallimard Quarto, 2001, pp. 923-929).

⁷¹ Voir Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* in : *Dits et Écrits I*, Quarto Gallimard, 2001, pp. 817-849 ; Au sujet de la mobilisation de la fonction d'auteur chez l'Atlas Group,

seulement à un travail en commun, à une structure quasi-institutionnelle, mais aussi à une activité (crédibilisée par l'institution-auteur) tout autre qu'artistique, rendant floues les frontières entre création et perception, histoire et fiction, historiographie et art.

Mais ce qui rapproche surtout *l'Atlas Group* de l'œuvre de Duchamp, c'est son point de départ qui fonctionne comme une sorte de *transformateur*⁷² : l'acte de *poser* la structure en tant que centre de recherches et d'archives historiques, à partir d'un lieu autre. Ces documents ne sont initialement pas des documents historiques (ils ne sont pas accrédités, authentifiés, ils ne sont même pas des traces d'un passé), mais ils *deviennent* des documents subversifs, artistiquement historiques si l'on veut, par le biais du contexte artistique dans lequel ils sont posés. Car c'est ainsi que cela commence, c'est cela la base du projet : l'introduction de l'œuvre par l'énoncé qui n'est pas seulement une description, mais qui acquiert un caractère performatif par le geste de l'artiste : *ceci est*. L'œuvre se définit et se manifeste dans cet énoncé ; elle en est une déclinaison.

Performativités. Du champ du signe

Or, dans quel sens comprendre ici le concept de performativité ? Certainement pas dans le sens qui lui est attribué par le « fonctionnalisme », ou l'utilitarisme, qui tend à déterminer des critères de succès dans un système prédéfini. Jean-François Lyotard fait une critique de cette notion d'effectivité dans son livre *La condition postmoderne*⁷³, et dans *Les Transformateurs Duchamp*, il dit avoir « [c]omme tout le monde, [...] des difficultés avec les mots *performance*, *performer*. En revanche, une formule comme : 'Duchamp as a transformer' me semble compréhensible. Je propose de remplacer *performer* par *transformer*. »⁷⁴ Ce qu'il garde du concept de performativité, c'est une certaine force transformatrice : quelque chose est généré, déclenché par l'acte performatif (ou transformatif, comme il dit). Dans le cas de *l'Atlas Group*, où se situe cette force ? Comment est-elle mobilisée ? Qu'est-ce qui se déplace à travers elle ?

voire aussi Peter Osborne, *Anywhere or not at all. Philosophy and Contemporary Art*, Verso, 2013, pp. 33 et 34.

⁷² Notion établie par Jean-François Lyotard au sujet de l'œuvre de Duchamp, voir Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*. Éd. Galilée, 1977.

⁷³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979.

⁷⁴ Jean-François Lyotard, *Les transformateurs Duchamp*, *op.cit.*

Questions de performativité. Austin, Derrida

Pour y voir plus clair, essayons de déployer ce concept de performatif ou de transformatif. Regardons donc d'abord de plus près le concept d'énoncé performatif tel qu'il est développé par John Langshaw Austin dans son livre *Quand dire, c'est faire*⁷⁵, ainsi que la critique qu'en fait Jacques Derrida dans son texte *Signature Événement Contexte*.⁷⁶ Ces énoncés, illocutoires (l'énoncé doit s'entendre comme telle action) ou perlocutoire (l'énoncé provoque tels effets au-delà de la simple compréhension de l'énoncé), « ne désignent pas le transport ou le passage d'un contenu de sens, mais en quelques sorte la communication d'un mouvement original [...], une opération et la production d'un effet ». ⁷⁷ Ils ne se réfèrent donc pas à un contenu sémantique, mais constituent des actions par le moyen du langage. Parmi les exemples classiques donnés par Austin, on trouve entre autres les énoncés proférés par un prêtre chrétien lors d'un mariage (« Je vous déclare mari et femme »), d'un baptême de bateau, ou ceux dits lors d'un pari. Dans leur conception, les énoncés performatifs fonctionnent dans des situations spécifiques, et ils nécessitent certains présupposés : un sujet apte à les dire, auquel d'autres sujets accordent le pouvoir d'effectuer l'action associée aux mots, un certain contexte dans lequel les énoncés sont dits, la compréhension de ce qui se passe par les personnes impliquées, etc. C'est donc dans certains cadres (plus ou moins clos et prédéfinis) qu'un énoncé performatif peut fonctionner.

Les *ready-mades* de Duchamp reposent, nous l'avons mentionné, sur un énoncé : *ceci est une œuvre d'art*. Cette phrase n'est pas une simple constatation, un énoncé constatatif dont le sens pourrait être vérifié ou falsifié, parce qu'une certaine force transformatrice lui est inhérente : elle convertit, pour ainsi dire, l'objet usuel – qui n'est pas encore considéré comme œuvre (celle-là étant implicitement définie comme produit fabriqué par un artiste-créateur) – en œuvre. On pourrait la considérer plutôt sur un plan similaire à celui du baptême (*je déclare cet objet une œuvre d'art*). Ici aussi la position à partir de laquelle la phrase est énoncée et le contexte dans lequel elle l'est jouent un rôle très important, et d'une certaine manière, elle fonctionne *parce que* Duchamp la dit en tant qu'artiste (donc en tant que personne apte à dire ce qui entre dans la catégorie d'œuvre d'art), et dans une exposition d'art (ce lieu qui abrite les œuvres d'art). Aurait-elle été énoncée par une personne quelconque, sans rapport avec ce contexte précis, qu'elle n'aurait pas eu cet effet scandaleux, et n'aurait tout simplement pas été prise en compte. Mais ici, c'est de l'intérieur de ce contexte qu'un tel énoncé prend sens.

⁷⁵ John Langshaw. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Éd. Arman Colin, 1971.

⁷⁶ Jacques Derrida, « Signature Événement Contexte », in : Limited Inc., Éd. Galilée, 1990.

⁷⁷ *ibid.*, p. 37.

Cependant, il s'agit ici d'autre chose que d'un baptême commun – autre avant tout, parce qu'ici ce contexte (de l'art) est à la fois le lieu où une telle phrase peut être dite (c'est là où l'art *a lieu*), et le lieu qui désigne ce qu'est l'art. Or, ce genre d'énoncé (*ceci est une œuvre d'art*) porte habituellement sur un constat par application d'un concept à un objet. Duchamp aussi l'utilise ainsi, mais pour qu'il puisse fonctionner en tant que tel, il fallait d'abord transformer les critères mêmes de ce qui entre dans ce contexte, en le mettant en question dans sa constitution propre. C'est ici que se situe la force performative, ou plutôt transformatrice: en disant « ceci est une œuvre » en tant que constat, en tant que désignation, Duchamp *modifie* en même temps le contexte de l'art *de l'intérieur*, de sorte que cette phrase puisse être prise en compte et avoir un sens dans ce contexte même. Cela semble tenir de la prestidigitation : étant donné un objet usuel (qui donc n'a rien à voir avec la sphère de l'art à ce moment historique précis), pris dans un *devenir-œuvre*, pour parler avec Deleuze, qui donc se transforme par un acte de langage, voire un geste, en œuvre. Ce paradoxe ne peut être résolu qu'en mettant à nu ce contexte même de l'art, ses prémisses implicites et ses sous-entendus.

Le performatif dans le geste et l'énoncé de Duchamp intervient donc dans une situation fonctionnant d'après des prémisses spécifiques, qui identifient l'avènement de l'énoncé *ceci est une œuvre d'art* comme constatatif. Or, vu la constitution de l'objet auquel les mots de Duchamp se réfèrent, il ne peut fonctionner ainsi. Duchamp, tout en respectant certaines conditions posées dans ce contexte, utilise cette prémisses afin de dévier la nature de son *ready-made* avec l'inclusion dans ce contexte. Il entre donc dans une telle situation avec des prémisses autres, ce qui la transforme, elle, en contrepartie, depuis l'intérieur. Cet énoncé *devient* performatif en touchant au plus profond de ce contexte même, depuis son intérieur (l'artiste en faisant partie).

Déplacements du performatif

Ce qu'on pourrait appeler ici performatif est justement ce qui *déplace* la question du performatif même : il ne s'agit pas d'une situation rituelle, close, où celui qui parle accomplit un acte en suivant la logique qui lui est inhérente, mais en quelque sorte d'un début, d'un commencement de sa modification depuis l'intérieur. L'acte de Duchamp dévoile d'abord cette logique, mais en même temps il est déjà en train de la transformer, en la mobilisant contre elle-même, en posant de nouvelles prémisses (c'est désormais l'artiste qui s'approprie non seulement des jugements de valeur d'une œuvre d'art, mais aussi ce pouvoir de dire ce qu'est une œuvre d'art, d'élargir son contexte). Ceci implique aussi que, une fois ces nouvelles prémisses acceptées, intégrées dans le contexte, l'énoncé *ceci est une œuvre d'art* appliqué à des objets usuels change de statut – si ces objets sont désormais *déjà* considérés comme œuvres d'art potentielles, cette

phrase dans ce contexte devient une phrase performative dans son sens « classique » (comme le baptême).

Le performatif dans l'acte duchampien, tout en résidant dans son énoncé, ne semble donc pas être couvert par le concept tel qu'Austin le développe, à savoir comme acte de langage, comme action qui se réalise à travers le langage à condition d'être prononcé dans des conditions spécifiques (un contexte délimité qui prévoit son effectivité au sein d'un arrangement rituel). Austin pointe à plusieurs reprises la possibilité d'un échec des énoncés performatifs. Ils sont basés sur des écarts d'une sorte de situation idéale qui rend possible que de tels énoncés soient effectifs. Il devrait alors, s'il les avait connus, exclure le cas Duchamp ainsi que celui de *l'Atlas Group* de cette sphère : les deux projets ne s'inscrivent pas, à proprement parler, à part entière dans la situation dans laquelle ils ont lieu ; il y a une part d'extériorité qui ouvre une brèche dans celle-ci, à partir de laquelle ils sont transformés. Il y a du performatif (en ce que tous les deux *font* quelque chose avec leurs mots), mais ce performatif-là est construit autrement que dans la conception austinienne. Ici, la critique que fait Derrida de cette conception peut nous être utile, même si elle porte plus généralement sur les énoncés. Derrida rappelle que

les analyses d'Austin requièrent en permanence une valeur de *contexte*, et même de contexte exhaustivement déterminable, en droit ou téléologiquement ; et la longue liste des échecs (*infelicities*) de type variable qui peuvent affecter l'événement du performatif revient toujours à un élément de ce qu'Austin appelle le contexte total. Un de ces éléments essentiels – et non pas l'un parmi d'autres – reste classiquement la conscience, la présence consciente de l'intention du sujet parlant à la totalité de son acte locutoire. Par là, la communication performative redevient communication d'un sens intentionnel, même si ce sens n'a pas de référent dans la forme d'une chose ou d'un état de choses antérieur ou extérieur. Cette présence consciente et intentionnelle à la totalité de l'opération implique téléologiquement qu'aucun *reste* n'échappe à la totalisation présente. Aucun reste, ni dans la définition des conventions requises, ni dans le contexte interne et linguistique, ni dans la forme grammaticale ni dans la détermination sémantique des mots employés ; aucune polysémie irréductible, c'est-à-dire aucune 'dissémination' échappant à l'horizon de l'unité de sens.⁷⁸

Pour qu'un énoncé performatif soit effectif, réussi, compris, il faudrait donc, selon Austin (dans la lecture de Derrida) que le contexte soit, d'une certaine manière, clos, déterminable, prédéfini, et qu'il y ait une « unité de sens », unissant un sujet conscient de sa parole congruente à son intention et un public qui partage cette conscience et lui attribue le pouvoir d'exécuter l'acte performatif. Ceci est, dans sa conception du performatif, une condition de possibilité nécessaire. C'est dans le cadre d'un certain contexte qui comprend,

⁷⁸ Jacques Derrida, « Signature Événement Contexte », *op.cit.*, pp 38 et 39.

entre autres, un être pleinement conscient, intentionné, qui dit la formule prédéfinie, que l'effet peut être garanti. Ce qui implique que cette situation idéale – le contrôle du contexte, la connaissance du rituel par les participants, la conscience absolue de l'individu qui parle, une présumée unité de sens – soit concevable. Le concept du performatif d'Austin contient ainsi déjà tous ces éléments préexistants, et ils ne sont plus problématisés au sein de son analyse : définis comme conditions préalables, données, du concept de locution (et, plus loin, de performativité), ils ne permettent plus de le réinterroger. C'est la raison pour laquelle il doit exclure certains « cas », « parasites » ou « accidentels », où la performativité d'un énoncé « échoue ».

Les « cas » des énoncés de Duchamp et de Walid Raad seraient, dans cette logique, considérés comme parasites. Leur acte, même s'il est autrement « conscient », sort clairement, intentionnellement même, du « sens commun ». Leur intention ne coïncide pas avec les attentes du public et avec les prémisses sous-jacentes du contexte. Il s'agit là d'une conscience tout à fait différente de celle dont parle Austin – autre, avant tout, parce qu'elle discord fondamentalement avec celle qui serait requise pour la réussite d'une acte performatif classique, pire : elle le sabote. Au lieu de s'accorder au « contexte général », Duchamp et Raad le minent de l'intérieur, ouvrent une brèche qui force à le penser depuis un dehors qui le reflète autrement. Pour tous les deux, le « contexte générale » n'apparaît pas comme une donnée évidente, mais comme un point de départ depuis lequel, par la confrontation avec un dehors, il est repensé, problématisé, modulé.

Restes

Or, nous l'avons vu, ils n'échouent pas, mais engagent un processus différent de celui qui est déterminé par Austin : ils transforment la situation même, en visant non pas prioritairement le contenu explicite de leur énoncé, mais les alentours dans lesquels il s'inscrit. Derrida répond à la constatation austinienne d'échecs dans certaines situation que

[l]'opposition succès / échec de l'illocution ou de la perlocution paraît [...] très insuffisante et très dérivée. Elle présuppose une élaboration générale et systématique de la structure de locution qui éviterait cette alternance sans fin de l'essence et de l'accident. Or, cette 'théorie générale', il est très significatif qu'Austin la repousse, la diffère au moins à deux reprises [...].⁷⁹

En écartant une telle théorie générale de son argumentation, Austin

⁷⁹ *ibid.*, p. 41.

(toujours selon Derrida) arrive au point où des contradictions inhérentes deviennent inévitables. Derrida évoque la citation, qui, selon Austin, relève d'une circonstance « anormale, parasitaire » s'il s'agit d'une citation dans le cadre d'une pièce de théâtre ou d'un poème (et qui donc n'entre pas dans le champ où l'énoncé performatif est possible), mais qui pour lui renvoie à la possibilité même de pouvoir formuler un énoncé performatif. Il pose la question suivante :

Un énoncé performatif pourrait-il réussir si sa formulation ne répétait pas un énoncé 'codé' ou itérable, autrement dit si la formule que je prononce pour ouvrir une séance, lancer un bateau ou un mariage, n'était pas identifiable comme *conforme* à un modèle itérable, si donc elle n'était pas identifiable en quelque sorte comme 'citation' ?⁸⁰

Pour Derrida, c'est justement l'une des caractéristiques d'un énoncé qu'il est possible de le citer. Et dans le cas du performatif, c'est même en quelque sorte une condition de possibilité, puisqu'ils s'agit dans les paroles dites d'une citation en cours – les formules prises comme exemple par Austin (le mariage, etc.) reposent justement sur une répétition, bien qu'il s'agisse d'un autre registre de citation que celle que l'on trouve dans le théâtre. Or, ceci ne relève pas d'une différence de nature, mais d'une différence de type.

C'est pourquoi il y a une spécificité relative, comme le dit Austin, une 'pureté relative' des performatifs. Mais cette pureté relative ne s'enlève pas *contre* la citationnalité ou l'itérabilité, mais contre d'autres espèces d'itération à l'intérieur d'une itérabilité générale qui fait effraction dans la pureté prétendument rigoureuse de tout événement de discours ou de tout *speech act*. Il faut donc moins opposer la citation ou l'itération à la non-itération d'un événement que construire une topologie différentielle de formes d'itération, à supposer que ce projet soit tenable, et puisse donner lieu à un programme exhaustif [...] Dans cette topologie, la catégorie d'intention ne disparaîtra pas, elle aura sa place, mais, depuis cette place, elle ne pourra plus commander toute la scène et tout le système de l'énonciation. Surtout, on aura alors affaire à différents types de marques ou de chaînes de marques itérables et non à une opposition entre des énoncés citationnels d'une part, et des énoncés-événements singuliers et originaux d'autre part.⁸¹

Derrida déplace ainsi le problème : il ne se situe pas, selon lui, dans la détection d'impuretés ou d'échecs à écarter pour pouvoir définir, en excluant certains exemples, la nature pure d'un énoncé performatif, mais il s'agit de procéder « d'en bas », de construire et de conceptualiser « une topologie différentielle de formes d'itération », donc de commencer par revisiter la structure même des locutions, non pas en partant d'un idéal pur, mais de faire une sorte de généalogie.

⁸⁰ *ibid.*, p. 45.

⁸¹ *ibid.*, pp 45, 46.

Ici, les énoncés de Duchamp et de Walid Raad auront sans doute leur place. Tous les deux travaillent, nous l'avons vu, en quelque sorte avec les *restes* dont parlait Derrida plus haut, avec ce qui échappe justement à un contrôle du contexte, tout en le constituant malgré tout. Ce qui est problématisé au sein de leurs projets respectifs est précisément une prétendue « unité de sens ». C'est ici qu'un certain concept de la ressemblance – non pas celle qui imite, mais celle qui imite *en transformant* – entre en jeu. Cette ressemblance repose sur une imitation, une citation pourrait-on dire, d'un certain ordre de discours, qui se trouve en même temps, à travers l'acte performatif même, problématisé.

Différences

Pourtant, il ne s'agit pas du même geste dans les deux cas, même si tous les deux touchent, de par leurs interventions langagières, à un contexte similaire (celui de l'art). Ce contexte a cependant déjà été profondément bouleversé par le geste duchampien bien avant que Walid Raad n'introduise ses propres propos : il est désormais en constant mouvement et ne repose certainement plus sur les mêmes sous-entendus que ceux du début du siècle dernier. En regardant les deux gestes de près, on remarque, malgré leur voisinage, des différences.

Tandis que le geste duchampien touche à la constitution du contexte dans lequel il a lieu et y reste confiné, celui de Walid Raad l'utilise plutôt pour faire trembler un (ou plusieurs) autre(s) contexte(s)⁸². Il crée ainsi une zone d'indétermination au sein de son discours, en rendant caducs les seuils entre les contextes différents. Ceux-ci ne sont certes pas non plus homogènes – il nous dit lui-même qu'il travaille aussi bien avec des contextes explicites (le contexte artistique parce que c'est là où il situe son œuvre, un contexte historiographique et politique qu'il problématise en s'attachant à lui), mais aussi les différents contextes implicites, hors de ces sphères, qui entrent en scène, avec les différents publics confrontés à ce qu'il dit et leurs lieux communs respectifs. Ce point d'ouverture, saisissant un contexte relativement clos sans définir d'avance ses lignes de fuite, ses éléments sous-jacents et son socle épistémologique, est en même temps la force génératrice pour repenser un contexte non pas à partir de sa constitution propre, mais à partir de ses bords, de ses différences et hétérogénéités inhérentes, des écarts qui incitent à recommencer à penser sa constitution même.

Tandis que Duchamp affirme que ses *ready-mades* sont de l'art (*ceci est de l'art*), Walid Raad proclame que sa structure d'études historico-politiques est de la recherche (*ceci est un organisme dédié à la recherche*), qui mène à une

⁸² Nous nous appuyons ici sur la définition que donne Michel Foucault du contexte : selon lui, c'est « l'ensemble des éléments de situation ou de langage qui motivent une formulation et en déterminent le sens »; in : *L'Archéologie du savoir*, Éd. Gallimard, 1969, p. 129.

connaissance, dont le lieu est un centre d'archives (*ceci est un centre d'archives*). Tandis que Duchamp utilise, pour ainsi dire, le contexte artistique comme réceptacle, en vidant et redéfinissant la place de l'œuvre à partir de sa position d'artiste, de l'institution et du public, Walid Raad utilise ce même contexte en tant que *plateforme* qui lui permet de poser et de développer une organisation de recherche en dehors des lieux et des conventions établis à travers une forme et un contenu détectés.

L'Atlas Group semble ainsi s'inscrire, simultanément, dans deux contextes à la fois, sur deux plans différents, mais embrouillés. Tout en étant très précis sur son sujet et sa position, l'artiste, ainsi que son œuvre, restent difficilement localisables. Il semble qu'il est à la fois là et pas là – ceci dépend du lieu depuis lequel on le regarde, depuis lequel on cherche à le saisir. Son discours apparaît, tout en restant très clair et rigoureux, comme une variable qui peut s'inscrire potentiellement dans des lieux différents. Cette variable reste la même, mais transforme ainsi ces contextes de l'intérieur, en créant une sorte de ligne de fuite, une ouverture de ce contexte vers d'autres. La simple existence du projet *Atlas Group* et sa composition interrompent ainsi le flux des possibilités de discours, en s'imposant discrètement comme intercesseur. *L'Atlas Group* prend automatiquement le rôle de l'autre, détériore les évidences apparentes, en réfractant les conditions sur lesquelles elles se basent.

L'itérabilité

Revenons ici au concept derridien d'itérabilité qui peut nous être utile pour comprendre le geste de Walid Raad. L'itérabilité interrompt la plénitude du contexte et de l'intention ; elle glisse une différence, une altérité dans ce qui apparaît comme identité, comme intention pleinement consciente. Jacques Derrida écrit que

[l']itérabilité suppose une restance minimale (comme une idéalisation minimale quoique limitée) pour que l'identité du même soit répétable et identifiable *dans, à travers* et même *en vue de* l'altération. Car la structure de l'itération, autre trait décisif, implique *à la fois* identité et différence. L'itération la plus 'pure' – mais elle n'est jamais pure – comporte *en elle-même* l'écart d'une différence qui la constitue en itération. L'itérabilité d'un élément divise *a priori* sa propre identité, sans compter que cette identité ne peut *se déterminer*, se délimiter que dans un rapport différentiel avec d'autres éléments, et porte la marque de cette différence. C'est parce que cette itérabilité est différentielle, à l'intérieur de chaque 'élément' et entre les 'éléments', parce qu'elle fracture chaque élément en le constituant, parce qu'elle le marque d'une brisure articulatoire, que la restance, pourtant indispensable, n'est jamais celle d'une présence pleine : c'est une structure différentielle échappant à la présence ou à l'opposition

(simple ou dialectique) de la présence et de l'absence, opposition dont l'idée de permanence est tributaire.⁸³

Il y a donc du reconnaissable, de la répétition, dans ce concept d'itérabilité qui, pour Derrida, est au centre des énoncés en général (non seulement parlés, mais aussi écrits). En même temps, il recèle une part d'altérité qui lui est inhérente : les deux, ce qui reste (ce qui continue à exister sans être pleinement là, qui permet, de par la répétition, la ressemblance d'un énoncé à un autre, voire son identification) et ce qui altère, ce qui apparaît un peu étrange, ce qui diffère, coexistent. Il y a donc déjà rupture, différence : parce qu'un énoncé peut être reproduit, transféré, parce qu'il peut s'insérer dans des contextes différents, parce qu'il devient déjà autre quand il est dit (ou écrit), il ne peut y avoir une identité « pure ». De là vient le mouvement et la force transformatrice inhérente à tout rapport langagier : le langage est loin d'être un système de signes statiques. Il y a à la fois des restes, des reliquats, des éléments reconnaissables, et des éléments qui changent, s'adaptent ou génèrent des transformations.

Revenons à *l'Atlas Group* de Walid Raad. Dans son discours, qui est aussi et surtout un geste (une *performance*), on retrouve, nous l'avons vu, des éléments reconnaissables ainsi que des éléments qui dérangent fortement l'identification de ce qui est dit par rapport à un contexte. D'une certaine manière, il travaille justement avec l'itérabilité et avec la citationnalité des mots : ceux-ci (ainsi que la construction plus générale de son discours) sont parfaitement compréhensibles, reconnaissables, mais provoquent en même temps une sorte de malaise, de non-association, de dérive. Ce qui est présenté par Derrida comme une caractéristique même de la langue est ici mobilisé pour déranger l'ordre des mots et des choses, à travers une ruse qui installe un espace hétérotopique. Ceci va plus loin que l'utilisation de ces mots : tout le dispositif acquiert pour ainsi dire un caractère d'itération. Car Walid Raad ne cite pas seulement les mots d'un discours spécifique, mais aussi, par la forme qu'il choisit, l'ordre du discours qui les distribue dans un contexte précis, en le déplaçant dans un autre contexte. La citation acquiert ici un sens autre que dans le cas de la récitation d'un poème, car c'est justement à travers elle qu'il crée de la ressemblance transformatrice.

Contextes

Nous avons vu que la question du contexte est très importante pour son geste de (dé)placer son centre d'archives. Or, ce ne sont pas les contextes différents (ou l'un de ces contextes) qui rendent possible que son acte soit perçu, et qu'il fonctionne performativement. Mieux : il n'y a pas vraiment *un* contexte

⁸³ Jacques Derrida, « Limited inc. a b c », in : *Limited inc.*, *op.cit.*, p. 104.

qui délimiterait son geste, mais il situe son travail sur un *seuil* entre plusieurs contextes. Il les confronte de manière subversive : c'est leur rencontre insolite à travers les mots et le dispositif qui mène à la confusion, qui brouille justement les frontières entre les deux.

Le travail en cours est complexe : Walidd Raad constate qu'il y a des contextes – celui de l'art contemporain, constitué de l'institution, des spectateurs, de l'artiste et de son œuvre, et celui de la connaissance historico-politique, ou épistémologique, constitué d'une autre sorte d'institution, d'une communauté de chercheurs, d'objets de savoir, de légitimation – ainsi que des langues différentes (arabe, anglais, français) dans lesquelles ces contextes-ci s'inscrivent différemment et qui, à leur tour, les forment de manières différentes, avec des codes (culturels, sociaux, politiques) et des environnements respectifs. Partant de ce constat, il les mobilise tous à la fois pour créer une forme hybride qui tende non seulement vers une connaissance de leurs constitutions complexes, mais qui se répande aussi vers un champ encore à explorer de connaissances inédites. Cette connaissance se produit à travers l'événement de la performance et l'exposition des œuvres (les dossiers de *l'Atlas Group*) qui rassemblent les différents ordres de discours, les superposent par moments, les mêlent. Elle n'a pas encore de lieu, ni de nom ; dans ces contextes-là, dans ceux qui sont déjà constitués (même s'ils ne sont pas stables), elle n'a pas sa place. L'enjeu est justement *d'inventer* cette place afin de la faire exister, afin de procéder à la recherche de questionnements et de problématiques autres, inédits encore.

Le spectateur – nous – se trouve ainsi aussi dans cette situation inconfortable de chercher une place, puisque celle que nous attribue Walid Raad ne correspond pas à une position préfabriquée : passive et activée par le projet, sa position est loin d'être stable et évidente. Lui aussi se trouve à l'extérieur (de l'autre côté du rideau, dans l'auditorium ou face aux œuvres) et à l'intérieur (en tant que public spécifique selon son contexte présumé) à la fois. *L'Atlas Group* fonctionne ainsi comme un prisme, réfractant des composants qui entrent en jeu et qui changent avec la transposition de l'œuvre, sans occuper une place stable. Il s'ensuit que le statut des mots et des discours reste incertain, mobile : quand est-ce qu'il y a citation ? Qu'est-ce que la citation génère ? Comment s'orienter dans cette situation douteuse devant laquelle le dispositif nous met ?

Art, recherche

Le problème de la performativité – qui est, dans son sens élargi par Derrida, sans doute un élément constitutif de *l'Atlas Group* – nous donne à penser un certain nombre de concepts qui sont travaillés par Walid Raad à

travers ses gestes. Nous avons affaire à un renversement de la logique inhérente au dispositif : à la place de conditions de possibilité posées au préalable – un contexte délimitable, une « unité de sens » et un lieu commun – qui garantiraient la compréhension et l’efficacité d’un énoncé performatif, c’est ici à partir du geste performatif même que sont saisis et travaillés ces conditions, en rendant problématiques leurs composantes implicites. Au lieu de partir du général (des conditions de possibilité) pour arriver au particulier (au fonctionnement de l’acte performatif), Walid Raad commence par questionner la constitution même de ces composantes qui s’avère rapidement être une construction partielle et, avec cela, une affaire politique : chaque détermination d’un contexte essaie de le clore, de poser des limites avant coup, afin de produire un schéma d’inclusion / d’exclusion et de contrôle de par une certaine figure préformée. *L’Atlas Group* opère en sens inverse : il tente d’ouvrir ces contextes (ces lieux communs) vers leur dehors, de faire entrer l’extérieur de par la juxtaposition de perspectives différentes qui se regardent et questionnent. L’hétérotopie raadienne, avec sa force transformative inhérente, nous appelle ainsi à devenir réceptifs à une *pensée du dehors* qui nous pousse à repenser les ordres apparents auxquels sont ramenés des connaissances depuis une position d’extériorité.

Rapports conflictuels

Comme dans la fameuse peinture de René Magritte *La trahison des images*⁸⁴ (qui est bien sûr plus explicite, plus radicale dans sa simplicité peut-être, dans le clivage entre une chose, ce qu’exprime un mot et ce que montre une image), il y a dans *L’Atlas Group* une tension entre ce qui est dit, ce qui est représenté, ce à quoi ils se réfèrent et, surtout, le rapport entre eux tous. Quand Walid Raad parle d’archives, il évoque ainsi une sorte de spectre de signification, de connotation et de portée politique, tout en produisant une forme autre, une figure singulière qui ne s’accorde pas à ce qui est généralement entendu quand ce mot apparaît. En disant *ceci est un centre d’archives*, à travers une rhétorique puissante et en mobilisant une ressemblance performative, il nous confronte avec une structure qui, tout en ressemblant à un centre d’archives, ne répond pas aux mêmes prémisses, ne relève pas des mêmes critères et n’appelle pas les mêmes démarches. Mais ces différences sont apparemment subtiles et discrètes. Quand il nous confronte avec des documents historiques, ceux-ci ne sont pas des traces relevant d’un passé, même s’ils ressemblent (visuellement et thématiquement) à ce qui est reconnu par ailleurs comme *document authentique*. Quand il dit histoire, il parle plutôt d’une problématisation d’un devenir du présent sous la hantise d’un autrefois que de faits classés ou de récits cohérents.

⁸⁴ *La trahison des images*, première version de 1926 ; voir aussi le commentaire de Michel Foucault, « Ceci n’est pas une pipe » in : *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Éd. Gallimard Quarto, 2001, pp. 663-678.

Il y a pourtant de l'archive dans le projet de *l'Atlas Group*. La ressemblance entre une certaine idée du concept d'archive, une certaine pratique courante de l'archive et l'archive de *l'Atlas Group* repose sur beaucoup de traits communs. Qu'est-ce qui fait d'une archive une archive ? Quels sont ses éléments, ses rapports, ses voisinages nécessaires ? Chez Walid Raad, nous l'avons déjà mentionné, l'archive, tout en se donnant comme point de départ, fonctionne comme un moule, une variable, qui peut et doit être rempli de diverses façons. Ses configurations actuelles, virtuelles et idéales se rencontrent à plusieurs niveaux dans les archives de *l'Atlas Group*. Pour recevoir, saisir, comprendre l'œuvre artistique qu'est *l'Atlas Group*, il est d'abord nécessaire d'accepter ce point de départ, de se laisser prendre au jeu, de faire ce pas avec lui. Avant tout, il faut se considérer confronté avec *de l'archive* et *de l'histoire*, bien que celles-ci soient comprises comme des variables qui s'articulent par leurs *devenirs* dans un sens deleuzien, donc en transformation permanente. Ces changements de registres sont déclenchés par des rencontres avec le dehors. Rappelons que chez Deleuze, le *devenir* est déclenché par la rencontre avec une singularité, avec ce qui échappe à l'identification, ce qui ne se laisse pas circonscrire par des codes. Le dehors, ce n'est pas simplement l'autre des codes, mais le hors-codes, ce qui échappe à la classification.

Chez Walid Raad, le hors-code tombe cependant à un endroit qui est habituellement hautement codifié. C'est ainsi qu'il crée une tension entre les deux pôles : *l'Atlas Group* vacille entre la structure qui distribue des éléments selon un ordre prédéfini et le désordre qui le brise de l'intérieur. Ce que nous savons déjà, ou présupposons, de l'archive, fait partie intégrante du point de départ du projet et est une pierre de construction de la problématisation en cours. Saisir l'œuvre implique que l'on accepte de la penser non seulement dans le cadre dans lequel elle apparaît – celui de l'art contemporain – mais aussi dans le contexte auquel elle fait appel, donc de faire ce travail de rapprochement avec un système référentiel extérieur au contexte artistique – celui emprunté à un autre domaine de connaissance (historiographique, épistémologique, politique ou philosophique) – et d'entrer dans le champ conceptuel qu'il mobilise. En même temps, il est important que l'on – le spectateur – accepte aussi sa propre intégration dans le projet comme un élément qui contribue, malgré lui, à la configuration actuelle.

L'Atlas Group ne part pas d'un schéma prédéfinissant la forme de sa recherche en cours ou de son organisation interne : les questions, parfois floues et difficilement saisissables, apparaissent en même temps que les modalités particulières se développent en vue des problèmes qui sont posées et que nous allons examiner dans les chapitres suivants. Cette manière de faire est loin du fonctionnement institutionnalisé et diffère profondément des pratiques scientifiques : à la place d'une recherche selon des dispositions préétablies (des

méthodes, des définitions des sources, des modes de travail), le projet *Atlas Group* propose une recherche basée sur des hypothèses qui ne sont pas rendues explicites, s'effectuant non pas en suivant des critères, mais *in situ*, à partir et à travers des documents *fabriqués à cette fin*, et d'une conception d'un centre d'archives et de recherche à repenser avec la mise en place du projet. Ce n'est donc pas seulement le *sujet* de la recherche qui est questionné, mais aussi la *forme* qu'elle prend, les modalités qu'elle pose, les acteurs qu'elle implique (et sous quelle forme), et les concepts qui l'embrassent.

Airs de polar

Il fallait que nous soyons capables, en somme, d'un « partners in crime » philosophique.

Guy Lardreau, Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie

Et c'est ainsi qu'entre en jeu encore une autre *ressemblance* qui effleure en regardant et en écoutant Walid Raad pendant sa performance, et qui réapparaît constamment, comme nous allons le voir plus tard, dans la constitution plastique et conceptuelle des documents. Il est question d'un certain *air* que recèle sa démarche et ses documents : un air d'investigation, d'enquête, de *polar*. Les archives curieuses de *l'Atlas Group* nous renvoient, semble-t-il, à plusieurs niveaux, à l'intérieur d'une intrigue qui dépasse la portée d'une investigation sur des faits historiques pas encore élucidés. Sous une forme à l'apparence sérieuse et prudente, l'atmosphère est imbibée de suspicion, d'ambiguïtés et d'énigmes apparentes, difficiles non pas seulement à résoudre, mais aussi à localiser. Walid Raad insinue constamment la pratique d'une sorte d'enquête – une enquête comme celles que l'on connaît des romans et films policiers – non seulement par les récits pour le moins étranges qu'il raconte à travers les légendes, mais aussi à travers les pratiques qui se révèlent dans les documents, la manière dont les images sont utilisées, mises en scène et abordées, et la façon dont le réel est questionné par ces différents usages, comme nous allons voir plus tard. Pour l'instant, notons cet aspect sous-jacent qui charge tout le projet d'une atmosphère particulièrement mystérieuse qui agit souterrainement.

L'histoire, ou les histoires et leurs répercussions dans le présent, auxquelles Walid Raad s'intéresse à travers son projet ont toujours l'apparence d'histoires criminelles, et ce n'est pas par hasard, même si les récits qu'il

évoque n'en témoignent pas explicitement : il thématise de manière subversive les temps de guerres et leurs contrecoups, guerres dont les conséquences continuent à avoir des effets dans l'à-présent. Un passé, pour ainsi dire, aussi inachevé que traumatisant, et les documents qu'il produit en sont la trace – non pas des crimes eux-mêmes, mais de leur rebondissement sous forme de symptômes. Plus précisément, les documents qu'il produit sont basés sur ce qui reste d'une manière ou d'une autre, ce qui est rendu visible, par détour.

L'histoire dont il est question ici, même s'il s'agit d'une histoire qui apparaît en arrière-fond, n'est donc pas innocente, loin de là, même si, lorsqu'on se réfère au silence qui règne au Liban sur « *les événements* », elle semble être ailleurs, résolue ou oublié. Les lieux dont il est question – Beyrouth avant tout, théâtre de crimes de guerres, de massacres et d'enlèvements, d'assassinats et de menaces perpétuelles – sont tous autant des lieux de crime. Or, les crimes de cette époque ont rarement été élucidés. La situation historico-politique à laquelle s'attaque Walid Raad est donc entièrement imprégnée par la hantise de ses crimes qu'elle n'arrive pas à rendre explicite et des vécus traumatiques ou impossibles à assimiler proprement. Nous y reviendrons.

Réalités du polar

Rappelons que le « genre » policier a été inventé dans (et est intimement lié à) une société stabilisée qui constitue la base sur laquelle une énigme peut être résolue. Siegfried Kracauer déjà, dans son étude philosophique du roman policier écrite dans les années 1920, observe que les polars de son temps reposent sur « l'idée de la société civilisée parfaitement rationalisée ». ⁸⁵ Le crime qui est le point de départ de l'enquête ne peut être révélé que parce que ses alentours sont constants, parce que la réalité dans laquelle il fait irruption est stable, parce qu'il y a une norme de laquelle le crime sort et qui est à rétablir avec la solution de cette énigme. ⁸⁶ Que ce soit par son intelligence extraordinaire (Sherlock Holmes en serait un bon exemple) ou par son intelligence sociale qui procède de manière intuitive (Maigret), l'enquêteur s'approche de l'élucidation d'une énigme par l'intellect.

Le polar, un genre apparu en Europe (en France et en Angleterre) à la fin du XIX^e siècle conjointement à l'instauration des États-Nations et à l'établissement de la science moderne, reflète ainsi les caractéristiques et soucis du monde dans lequel il s'inscrit. Luc Boltanski écrit à cet égard que

[l]'une des particularités du roman policier est donc de se placer au point d'indistinction du privé et du public, de la société civile et de l'État et, plus radicalement encore, entre deux manifestations de la réalité. Soit, d'un côté, la réalité en tant qu'elle fait objet d'une

⁸⁵ Siegfried Kracauer, *Le Roman policier*, Éd. Payot & Rivages, 2001, p. 32.

⁸⁶ Voir Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Éd. Gallimard, 2012, p. 24.

expérience vécue par des acteurs individuels dans la diversité des situations quotidiennes. Et, de l'autre, la réalité en tant que totalité, reposant sur une trame de formats, de règles, de procédures, de savoirs et d'épreuves prétendant un caractère général, et soutenus par des institutions qui en déterminent les contours. Vers la fin du XIX^e siècle européen, ces institutions prennent un caractère systémique, parce qu'elles sont de plus en plus fortement intégrées sous l'autorité de l'État, et aussi parce qu'elles se trouvent unifiées par la référence commune aux sciences et aux techniques, parmi lesquelles les sciences sociales, et particulièrement l'économie et la statistique, occupent une place notable.⁸⁷

Il y a donc, dans le roman policier, une coexistence entre deux expressions d'une même réalité : l'une qui est intérieure, qui se loge dans le vécu personnel et intime d'une personne, qui crée « son » monde. L'autre qui est sa base, mais extérieure, l'espace public qui est organisé par un ensemble de codes et de règles d'une société de plus en plus réglementée par l'État. Selon Luc Boltanski, le développement du genre policier est ainsi intimement lié au développement de la société capitaliste et nécessite une certaine structure cohérente qui produit la réalité extérieure (celle de l'État, de ses institutions, du droit, des sciences etc.) qui se trouve, au moins dans les polars classiques, dérangée par le crime mais rétablie par le travail de l'enquêteur.

La situation dans laquelle les documents de *l'Atlas Group* interviennent – celle du Liban de guerre et d'après-guerre – est très loin de constituer une réalité stabilisée. La sphère privée et la sphère publique se trouvent, à plein d'égards, entremêlées, comme nous allons voir dans les chapitres suivants. Les différents acteurs politiques, la multitude de signes divergents, d'interprétations opposées et de codes sociaux conflictuels produisent un climat brumeux dans lequel rien ne semble être fixe et stable. L'hétérogénéité fondamentale de la société libanaise, les conflits persistants qui touchent à tous les niveaux sociaux et politiques, rendent une perception cohérente de la situation, de la « sphère extérieure », extrêmement difficile. Comment alors procéder pour penser un ordre qui n'est pas brisé par un crime, si celui-ci est lui-même constitué par des brisures internes profondes ? Comment penser un sous-sol de connaissabilité si le sol même n'est pas stable ?

La tâche de reproduire un ordre de la réalité – tâche à laquelle sont voués les récits policiers – s'avère être impossible, parce qu'un tel ordre se dissout dorénavant, au Liban, dans des perspectives contradictoires. Et c'est précisément cette impossibilité qui devient alors visible : l'impossibilité de penser une certaine réalité libanaise dans sa complexité conflictuelle avec les mêmes catégories que celles appliquées à une réalité stabilisée comme c'est le cas dans les romans policiers, mais aussi dans les institutions qui se chargent de

⁸⁷ *ibid.*, p. 39.

l'élucidation de l'histoire, à savoir les centres d'archives occidentaux. Walid Raad utilise une forme – ici, celle d'une enquête policière qui sous-entend en même temps la société rationalisée dans laquelle elle peut opérer – avec laquelle il produit une ressemblance performative. Il confronte ainsi, à travers une forme à la fois l'apparence stable et traversée par des mouvements qui la contrecarrent, deux réalités qui fonctionnent de manières divergentes : tandis que l'une, celle qui se reflète dans les enquêtes policières et dans les institutions archivistiques, repose sur un ordre sous-jacent réaffirmé par le procédé de l'investigation ou par la structure interne du centre d'archives, l'autre, une certaine réalité libanaise, est constituée par une multiplicité irréductible et des conflits internes qui rend la subordination à un tel ordre englobant impossible. La forme que prend l'*Atlas Group* extériorise, figurativement, cette rencontre entre un ordre et les forces hétérogènes qui le traversent. En actualisant des « sens communs » et les juxtaposant, sa reconfiguration des données tient compte des conflits à l'œuvre, qui ne peuvent se résoudre sans perdre leur teneur.

Les enquêtes de l'Atlas Group

Les enquêtes de Walid Raad, tout en adoptant certaines pratiques inhérentes aux enquêtes policières, ne révèlent pas le coupable d'un crime qui a fait irruption dans une réalité rationnelle. Il ne s'agit pas d'identifier le criminel, de trouver la logique à suivre pour comprendre une énigme, une anormalité au sein d'une normalité. Ses documents font plutôt l'inverse : chaque document au moment de sa présentation est une unité stable (bien que saturée de tensions internes), et c'est, pour ainsi dire, en eux ou à travers eux qu'une réalité fait irruption, une réalité qui n'est justement pas stable, une réalité contradictoire, constituée par des facettes multiples qui s'opposent et s'entremêlent, qui change sans cesse d'apparence et n'est pas aisément saisissable. L'énigme loge ici non pas dans un acte qui reste mystérieux, mais dans la *réalité même* telle qu'elle se présente à travers la constitution particulière des documents. Cette réalité ne constitue pas ici le cadre, elle est le problème auquel l'enquête s'attaque.

Considérer les recherches de l'*Atlas Group* comme des enquêtes, ce n'est pas seulement accentuer leur point de départ ouvert de plusieurs côtés, c'est aussi mettre l'emphasis sur leur implication politique, c'est rendre visible leur urgence inhérente et mettre au point une certaine position à prendre par l'investigateur : puisqu'il s'agit d'enquêtes qui sont, de par leur forme, mais aussi de par leur sujet, associées aux enquêtes policières, sa responsabilité est d'autant plus grande, et le regard critique sur eux est d'autant plus nécessaire. Walid Raad produit des documents pendant sa recherche, son enquête, et les utilise pour témoigner, non pas de ce qui a eu lieu, mais de ce qu'il rencontre dans son investigation. C'est ainsi qu'il nous invite – nous, les spectateurs, qui

en sommes un élément – à participer à notre tour à l'enquête, à former avec lui un *partners in crime*. Il ne donne pas des résultats, mais des pistes à suivre : à nous de continuer l'investigation qu'il prépare avec ses documents. Et sur ce point, les centres d'archives de *l'Atlas Group* sont en entente avec les centres d'archives conventionnels : les deux ouvrent un accès à des découverts à partir de documents.

Pour le dire avec les mots de Walter Benjamin, l'histoire – qui n'a pas encore été déterminée – est saisie « à rebrousse poils »⁸⁸, c'est-à-dire ici, contre le courant, par derrière, en considérant ses conditions de possibilité à travers des formes et des figures. Ce n'est pas en suivant un chemin préétabli, menant vers la reconnaissance scientifique, que cette recherche s'effectue. Loin de là : elle questionne justement ces chemins, en opposant une manière de faire autre, expérimentale en quelque sorte. En posant *l'Atlas Group* en tant que structure de recherche (qui de plus ressemble à d'autres structures de recherche), Walid Raad s'empare, dans un premier temps, du statut de chercheur accrédité, en s'appropriant ses implications politiques et statutaires afin de les utiliser et de les déjouer comme *matériau* pour son projet, comme élément dans son enquête.

⁸⁸ Voir Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, *op.cit.*, p.433.

III. Invenire

L'histoire libanaise au prisme des archives de l'Atlas Group

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infraordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?

Georges Perec, *Approches de quoi ?*

Le dispositif particulier mis en place par Walid Raad se révèle donc complexe, avant même d'entrer dans son univers. Il unit des éléments hétérogènes sur des plans différents, mais qui fonctionnent selon une logique que l'on pourrait comprendre, dans son refus de se laisser saisir par une grille catégorique ou à partir d'une réalité stabilisée, comme nomades, en déplacement permanent. Décortiquer cet échafaudage de parties enchevêtrées s'avère être une tâche d'autant plus difficile que le lieu depuis lequel il devient possible de cerner l'œuvre semble s'échapper à chaque fois que l'on a l'impression d'avoir trouvé une position stable : les frontières entre l'intérieur et l'extérieur du projet semblent glisser, se reconstruire différemment à chaque moment de son actualisation.

Pourtant, nous avons déjà esquissé quelques pistes, quelques lignes de fuite qui se dessinent, qui pourraient être rassemblées sous le verbe latin *invenire* (*invenio*). Son spectre de sens potentiel est large ; il embrasse aussi bien la signification de *trouver, rencontrer, tomber sur quelqu'un ou sur quelque chose par hasard* et celle de *découvrir, retrouver, dépister, joindre, dénicher* ; que celle de *inventer, imaginer*. Mais *invenire* peut aussi être utilisé dans le sens de *connaître, savoir* ; ainsi que dans celui de *se procurer, obtenir, atteindre, acquérir, remporter*⁸⁹. De ce verbe complexe, qui recèle tout un spectre de significations autour des différentes acceptions de « trouver », sont dérivés trois concepts qui s'entrecroisent dans *l'Atlas Group*, en formant une étrange figure : *inventio*, invention et inventaire.⁹⁰

L'inventio

L'*inventio* désigne la première étape de la tekhnê rhétorique, à savoir la recherche d'arguments pour le discours qui a comme but de persuader, c'est-à-dire, selon Roland Barthes, à la fois de convaincre et d'émouvoir.⁹¹ Nous avons vu comment Walid Raad, malgré le contenu sec et prétendument neutre de son projet, met en jeu une part de puissance de persuasion qui vient d'une certaine confiance implicite prêtée à la forme et à l'ordre des discours convoqués et mis en jeu à travers la ressemblance performative dont il se sert. Roland Barthes écrit encore que

[l']*inventio* renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte : tout existe déjà, il faut seulement le retrouver : c'est une notion plus „extractive“ que „créative“. Ceci est corroboré par la désignation d'un „lieu“ (la Topique) d'où l'on peut extraire les arguments

⁸⁹ voir http://www.grand-dictionnaire-latin.com/dictionnaire-latin-francais.php?lemma=INVENIO100_; consulté le 9 juillet 2013.

⁹⁰ Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Les dictionnaires Robert, 2010.

⁹¹ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », in : *Communications*, 16, 1970, pp.172-223, p.198.

et les ramener : l'*inventio* est un cheminement (*via argumentorum*).⁹²

Walid Raad s'appuie beaucoup, aussi bien dans son discours parlé que dans ses indications écrites, sur des « lieux » dans le sens que leur accorde par exemple Lamy: selon lui les lieux sont « des avis généraux qui font ressouvenir ceux qui les consultent de toutes les faces par lesquelles on peut considérer un sujet »⁹³, mais aussi des lieux géopolitiques et culturels.

Il est important de rappeler que le territoire à déterritorialiser de *l'Atlas Group* n'est pas constitué d'un seul « lieu commun », mais de plusieurs auxquels nous avons à faire à chaque fois: comme nous l'avons vu au chapitre précédent, *l'Atlas Group* semble se décliner selon son public. Qu'il s'adapte à ses spectateurs du moment est spécialement visible dans les conférences de Walid Raad, mais on trouve la multiplication des perspectives aussi au sein des documents, comme nous allons voir. Cette œuvre change de visage – de portée et de charge critique – selon le lieu depuis lequel on la regarde, car elle appelle constamment à un extérieur – des associations possibles, des savoirs intimes de la situation à laquelle elle se réfère (le Liban en guerre et après-guerre), des voisinages qui s'imposent. L'*inventio* sur lequel le projet de *l'Atlas Group* se base joue avec ces positions hétérogènes sans clore leur espace de rencontre, en pointant la nature partielle de chaque interprétation universalisante. Walid Raad repère des formes, des manières de faire et des lieux communs, en fait une sorte d'inventaire afin de construire son propos et de le rendre crédible, même si cette crédibilité se trouve aussitôt détériorée par le contenu. L'important semble être que le dispositif ainsi construit implique les deux : la crédibilité et sa négation, comprises dans un processus dialectique qui ne cesse d'inciter à repenser l'ensemble.

Cet inventaire des « lieux communs » qui apparaît implicitement au cours de *l'inventio* n'est pourtant pas rendu explicite (bien qu'il ne soit pas non plus caché) ; il se révèle au moment où l'on – le spectateur – commence à se rendre compte que quelque chose dans ce dispositif, malgré son apparence cohérente, discordé : c'est au moment où nous sommes renvoyés à nos propres évidences qui sont rendues jusqu'à un certain point étrangères à elles-mêmes qu'il devient visible que le cheminement de *l'Atlas Group* passe par des « lieux » (communs) – les nôtres et ceux des autres, qui se retrouvent juxtaposés de façon paradoxale dans l'hétérotopie raadienne.

⁹² *ibid.*, p.198.

⁹³ cité par Roland Barthes in : « L'ancienne rhétorique », *op.cit.*, p.206.

Inventaires

L'autre inventaire, celui qui est indispensable pour qu'il y ait archive, pour qu'il y ait ordre et structure, révèle vite sa portée problématique et problématisante, comme nous l'avons déjà mentionné. Il semble ici fonctionner autrement que les inventaires « classiques » tels que l'on en trouve dans des centres d'archives conventionnels. Habituellement, l'inventaire crée et confirme l'ordre – il s'agit d'une « [o]opération qui consiste à énumérer et à décrire les éléments composant l'actif et le passif d'une communauté, d'une succession etc. ; état descriptif dressé lors de cette opération », d'une « [r]evue minutieuse et détaillée (d'un ensemble de choses) ».⁹⁴ L'inventaire est donc un *produit* ; le résultat de l'opération de dénombrer et de décrire des apparitions. Voilà les deux gestes qui constituent ensemble l'acte de l'inventorisation dont l'inventaire est le résultat : *dénombrer*, c'est-à-dire constater la présence de ces éléments au sein d'un tout, en les schématisant (dans le sens que Kant accorde à ce mot), et *décrire*, c'est-à-dire représenter les éléments tels qu'ils apparaissent, mieux : tels qu'on les a appréhendés.

Il y a dans chaque centre d'archives au moins deux genres d'inventaires à l'œuvre : d'abord l'inventaire « premier » qui permet de constituer le corpus, qui consiste en l'énumération des éléments, qui mène à définir un ensemble de données, et sur la base duquel une catégorisation des documents est développée et effectuée (celui-ci est à l'œuvre au moment de la constitution de l'archive). Cet inventaire premier définit l'ordre selon lequel les éléments vont être saisis par la suite et rend leur classification par catégories possible. Car, nous l'avons vu au chapitre précédent, les gestes de décrire et de dénombrer ne vont pas de soi, et ils dirigent la saisie dans une direction précise. La manière dont on perçoit les choses et dont on leur accorde des mots détermine ainsi également la construction inhérente du savoir qui en résulte et l'organisation des connaissances.

Le plus souvent, le cadre – les bases théoriques de la manière de classer à l'œuvre et les présuppositions sur la structure interne d'un sujet à comprendre par les parties de l'inventaire – n'est pas rendu explicite par l'inventaire lui-même. Il s'agit de ce qui précède idéellement l'inventaire. Ce cadre ne relève pas seulement d'une décision explicite, mais aussi d'un « mode d'être de l'ordre »⁹⁵ sur lequel cet inventaire premier a été basé lors de sa production. Mais, comme le dit Michel de Certeau en référence à Foucault,

⁹⁴ *Le Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Robert, 2011.

⁹⁵ Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*, p. 26.

cette 'raison' est un sous-sol qui échappe souvent à ceux-là mêmes dont elle fonde les idées et les échanges. Ce qui donne à chacun le pouvoir de parler, personne ne le parle.⁹⁶

Ainsi, ce qui figure de façon *implicite* dans un inventaire – déjà dans l'inventaire « premier », – c'est *comment* fut classifié, ordonné et donc compris cet ensemble. C'est cela précisément l'ordre : organiser les éléments disparates d'un ensemble, le rendre intelligible en tant que corpus qui répartit ses parties dans des catégories, maîtriser ainsi l'hétérogénéité des objets singuliers.

A partir du moment où l'« inventaire premier » est établi et accepté, apparaît le « deuxième » inventaire, ou bien l'inventaire dans son sens le plus commun, qui est effectué sur la base d'un ensemble déjà saisi, qui repose sur des prédéfinitions fixées et qui reconstitue son ordre en réaffirmant ses parties constitutives par la saisie de ses éléments. Dans cet inventaire, le corpus est déjà préfiguré, les documents sont déjà répartis selon un certain ordre, un système de catégories. Ce dernier repose donc sur une méthodologie préconçue ; cet inventaire reproduit encore et encore un ordre prédéterminé, une classification établie.

Trouver, voire distinguer les éléments qui composent l'ensemble, trouver (ou bien *inventer*) une logique qui les englobe, trouver, enfin, un mode d'articulation – tels sont les enjeux de tout inventaire premier, et ils subsistent et se confirment dans chaque inventaire qui se fait selon ses règles. Et c'est ainsi que les éléments, pris en compte un par un, sont en même temps mis en valeur, bien que ce soit en les homogénéisant, ou en *inventant* une base commune entre eux, en les soumettant à un ordre : ils sont sauvés de l'oubli, ou, si l'on veut, de la perte – dans une bibliothèque par exemple l'inventaire est indispensable pour retrouver des documents. Un inventaire n'est donc jamais une chose évidente, même s'il en a parfois l'air : dans des centres d'archives, nous avons souvent l'impression que les catégorisations (selon, par exemple, la nature des documents, leur date, leur inscription etc.) vont de soi. Or cette impression reflète justement une acceptation de l'ordre sous-jacent et, avec cela, une acceptation de l'autorité qui l'incarne : de l'ordre qui, par exemple, distribue des documents d'après leur provenance (des procès verbaux, des rapports, etc.) ou autres, et qui donc prétrace le chemin et la formation de la connaissance à en tirer.

Dans le travail de *l'Atlas Group*, nous avons déjà pu constater quelques problèmes posés par son inventaire, devant lesquels nous nous trouvons notamment lorsque nous essayons d'inventorier ses parties ou de suivre l'inventaire « premier » que *l'Atlas Group* a effectué lui-même : les catégories établies par *l'Atlas Group* ne sont pas vraiment invariables, comme si aucun

⁹⁶ Michel de Certeau « Le noir soleil du langage » in : *Histoire et Psychanalyse*, op. cit., p. 154.

ordre n'avait encore été établi une fois pour toutes. Nous avons vu que les trois catégories principales – type A (dont l'auteur est identifié), type FD (pour documents trouvés) et type AGP (pour les productions de *l'Atlas Group*) – restent apparemment constantes. Or, même ces catégories, si stables qu'elles semblent être, se révèlent rapidement incapables de clairement structurer les données. C'est cela le moment hétérotopique à l'œuvre : nous ne pouvons pas penser ces documents selon la classification proposée, parce que Walid Raad instaure aussitôt son abîme : il passe constamment, à l'intérieur du récit, d'un plan de discours à l'autre, en créant un amalgame qui juxtapose des éléments fictifs et des éléments réels, intérieurs et extérieurs. Ainsi, les documents naviguent, de manière non-systématique, parmi les catégories, ce qui transforme leur teneur depuis l'intérieur.

L'ordre, censé être la base pour la saisie de ses éléments, devient ici une zone d'indétermination relative. L'inventaire (en tant que procédé) est donc interminable et doit être adapté, à chaque fois, à la nouvelle donne. Ce centre d'archives, un centre d'archives « sauvage », selon un mot de Christophe Khim⁹⁷, demande à celui qui veut faire son inventaire de prendre en compte non seulement ses éléments, mais aussi leurs transformations arbitraires : l'inventaire perd ainsi son caractère schématisant et tend vers une description de sa structure particulière. La tentative d'homogénéisation des données pour les soumettre à un ordre n'abouti pas, les documents semblent toujours échapper à leur subordination ; ils résistent à l'ordre. Les trois catégories semblent, plutôt que de délimiter, s'emboîter l'une dans l'autre. Pour penser non pas l'ordre en tant que tel, mais ses transformations qui entrent en jeu, il faut donc commencer par les éléments qui le bouleversent. À la place de catégories préexistantes, nous sommes incités à *réviser* la base de « notre inventaire », c'est-à-dire de la manière dont nous pensons l'ordre, comment nous percevons les images et les mots, comment nous concevons ce qui se donne à penser. *L'Atlas Group* défait ainsi, d'une certaine façon, les rapports qui lient un ordre sous-jacent à des éléments particuliers.

La constitution hétérotopique des archives de *l'Atlas Group* ouvre vers une problématisation de l'acte d'inventorier et, avec cela, de l'acte d'établir (et d'accepter) l'ordre, voire une position stable à partir de laquelle la saisie de l'ensemble devient possible : en nous confrontant avec une structure qui ne se laisse pas subordonner sous des catégories fixes, mais qui propose des catégories hybrides, prismatiques, Walid Raad retourne une fois de plus les projecteurs et éclaire une certaine pratique que l'on trouve dans les centres

⁹⁷ Christophe Khim, à propos des archives sauvages, in : Dossier de presse de l'exposition L'institut des archives sauvages (Villa Arson Nice, exposition du 17 février au 28 mai 2012), disponible en ligne sur http://www.villa-arson.org/index.php?option=com_content&view=article&id=322%3Alinstitut-des-archives-sauvages&catid=37%3Aexpositions-archives&Itemid=202&lang=fr, vérifié le 15 août 2012.

d'archives conventionnels. C'est en rapprochant l'organisation (idéale ou réelle) des centres d'archives conventionnels avec celle de *l'Atlas Group* que sont produits des *dissensus* : bien que *l'Atlas Group* ressemble à un tel organisme, il ne fonctionne pas de la même manière, ne se laisse pas comprendre par les mêmes outils conceptuels et méthodologiques. C'est ainsi qu'une autre *manière de faire* s'immisce dans l'espace archival qui ne procède pas par une hiérarchisation des données ou par une classification stabilisée qui précède les documents, mais où les documents eux-mêmes affectent sans cesse la pensée de l'ensemble.

L'invention

Rentre donc en jeu le concept d'invention, qui est à la base de la confusion produite par cet inventaire autre à travers *l'inventio* à l'œuvre, et qui est aussi au centre des discordances conceptuelles que nous avons rencontrées. Inventer peut avoir plusieurs significations – le mot peut désigner l'acte d'imaginer, de créer quelque chose de nouveau, ou celui de forger ou de façonner, de faire exister, de concevoir, ou bien, négativement, l'acte de mentir, de tromper ou de berner. Ce spectre se reflète à plusieurs égards dans le travail de *l'Atlas Group*, et nous avons vu comment la rhétorique raadienne produit un effet de persuasion qui peut mener à l'idée qu'il induirait consciemment du faux dans le champ de l'histoire. Puisqu'il y a dans le concept d'invention un lien avéré entre une partie réelle et une partie imaginaire, ou plutôt entre une partie qui relève de la connaissance (à venir) et une partie qui relève de l'imagination (potentiellement mensongère), ce concept devient une composante problématique dans le cadre d'une recherche de vérité. Or, comme l'écrit Derrida, « [l']invention suppose toujours quelque illégalité, la rupture d'un contrat implicite, elle introduit un désordre dans la paisible ordonnance des choses, elle perturbe les bienséances. »⁹⁸ Inventer quelque chose, c'est donc toujours creuser une brèche dans ce qui est perçu comme un repère, interrompre le flux des représentations des mots et des choses, une agression des lois implicites qui oblige à repenser ce qui semblait être réglé une fois pour toutes.

Pourtant, Walid Raad nous révèle très vite que les documents, les personnes impliquées dans le projet et le centre d'archives de *l'Atlas Group* sont eux-mêmes fictifs, qu'ils sont ses propres inventions. Il n'essaie donc nullement de dissimuler cette part constitutive de son œuvre qui, loin de tenter d'induire du faux dans l'histoire savante, déplace le problème. Cependant, bien que beaucoup d'éléments soient imaginaires, ils relèvent d'un caractère « vraisemblable », ce qui nous ramène, une fois de plus, à la rhétorique et à *l'inventio* : pour Cicéron par exemple, les arguments d'un discours à chercher

⁹⁸ Jacques Derrida, « Psyché. Invention de l'autre » in : *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, 1987, p. 5.

pendant la phase de *l'inventio* sont « une chose fictive qui aurait pu arriver » (le plausible) et « une idée vraisemblable employée à convaincre » ; ils servent donc à confirmer ce qui est douteux par ce qui ne l'est pas.⁹⁹ Walid Raad utilise des mots semblables pour parler de son projet : questionné sur la véracité des documents de son centre d'archives ou sur le sens qu'il attribue à leur fausseté, Walid Raad répond tout simplement que ces événements fictifs dont témoignent ces documents *auraient* très bien *pu* avoir lieu, et il ajoute qu'« [i]l est aussi important pour nous de noter que la vérité des documents que nous cherchons ne dépend pas uniquement de leur exactitude factuelle [*It is also important for us to note that the truth of the documents we research does not depend solely on their factual accuracy*] ».¹⁰⁰

La vérité recherchée ne dépend pas uniquement de l'exactitude factuelle : il y a donc autre chose que la valeur testimoniale portant sur un événement précis, réel, à trouver dans ces documents. Autre chose qui renvoie aussi à une vérité, mais qui ne le fait pas comme le font les documents que l'on trouve dans les archives historiques conventionnelles, et cette autre chose, semble-t-il, est ignorée par les pratiques historiographiques et archivistiques officielles et conventionnelles. Une vérité liée à l'histoire qui ne concerne pas tant les événements tels qu'ils se sont réellement passés, qui n'est pas la « vérité historique » comme elle est souvent comprise par les historiens, mais un aspect différent qu'ils recèlent. Une vérité qui est, comme nous allons le voir, intimement liée avec les déplacements de la notion de l'inventaire et la pratique de *l'inventio* à l'œuvre.

La fiction dont *l'Atlas Group* relève est donc loin d'être gratuite, un simple jeu de séduction (bien que la part de persuasion y joue un rôle important), elle est un moyen de construction et de recherche, et elle est basée sur une réalité (historique et politique) spécifique avec laquelle elle est intimement liée. Saisir le rapport complexe qui s'ouvre en la confrontant avec cette réalité nécessite donc de regarder de près ce dernier, certes pas dans sa totalité, mais en décelant des éléments historiques concrets et leurs conditions politiques. C'est ainsi, en examinant cette réalité autre, que nous allons procéder pour tenter de trouver une position critique, et pour mieux capter les enjeux multiples en cours. Cette inspection du réel des guerres libanaises qui est le point de départ de *l'Atlas Group* restera nécessairement lacunaire. Nous allons simplement nous en approcher, sans le considérer comme évidence, à travers quelques clés qui peuvent nous être utiles, tout en gardant en tête que ce réel, comme son histoire, demeure dans le projet de *l'Atlas Group* une question, une problématique, une construction en devenir.

⁹⁹ Cité par Roland Barthes, *L'ancienne rhétorique*, *op.cit.*, p. 201.

¹⁰⁰ Walid Raad dans un interview avec Alain Gilbert, *op. cit.*, p. 40, traduction de l'auteur.

Dans cette partie, nous allons donc tenter d'éclaircir à la fois cet univers étrange qui s'ouvre à travers les dossiers et documents de *l'Atlas Group* et son double rapport avec une certaine réalité libanaise d'un côté et une certaine réalité occidentale telle qu'elle se reflète de manière stabilisée dans les centres d'archives conventionnels et dans les enquêtes policières de l'autre côté, afin de mieux cerner les enjeux complexes de *l'Atlas Group* qui s'articulent à travers ces trois opérations enchevêtrées de *l'invenire – l'inventio*, l'invention et l'inventaire.

Fakhouri, Bachar, Raad et les autres ... les acteurs de l'Atlas Group

Le problème n'est pas de repérer les individus. Il est de brouiller les rôles, de sortir les personnages de leur identité documentaire pour leur donner une figure fictionnelle ou légendaire.

Jacques Rancière, *L'Art du possible*, à propos des films de Chris Marker

Retraçons donc d'abord la structure interne de *l'Atlas Group* à travers les grilles qui définissent les différents types, afin de voir comment ils sont « peuplés », c'est-à-dire pour comprendre comment l'attribution des documents à des personnes ou organismes se constitue. Nous avons déjà vu que tous les documents sont fabriqués par Walid Raad lui-même, toutes les personnes impliquées ainsi que les données qui leur sont associées étant, au moins en partie, des inventions, mais qu'ils sont néanmoins attribués à des personnages fictifs selon trois catégories constantes : type A (pour ceux dont l'auteur est connu), type FD (pour les documents trouvés) et type AGP pour les documents qui sont explicitement des productions de *l'Atlas Group*. Les personnages (donateurs ou collaborateurs) inventés jouent donc un rôle très important : ce sont eux qui ajoutent de la portée au projet – les attributions à des personnages accréditent, d'une certaine manière, les opérations à l'œuvre, c'est à travers eux qu'une histoire est construite – et c'est à travers eux que l'inventaire des documents est effectué. Leur existence « réelle dans la fiction » fonctionne comme point de repère pour imputer les documents à quelque chose de précis, bien que ce repère ne reste pas stable. Commençons donc notre investigation avec eux.

Dans la catégorie A, on retrouve un dossier important, constitué de plusieurs documents, qui est attribué à un historien, Docteur Fadl Fakhouri, dont le nom insinue déjà une certaine portée politique,

comme Fadl est un nom musulman, pendant que Fakhouri est chrétien, et les deux ne sont normalement pas mélangés. En arabe, le dernier nom signifie “quelqu’un de fier, connu pour bonimenter”, tandis que le premier nom renvoie à “surplus” ou bien “réserve”, il peut aussi porter la signification de “supérieur”, “bien”, “gentil”. Le nom Fadl Fakhouri suggère donc en effet une allégorie du conflit religieux au sein de cette guerre et, en tant qu’historien, ce nom dénomme un conteur vantard, quelqu’un d’assez indifférent à l’histoire objective telle qu’elle est réellement.¹⁰¹

Ce personnage est déjà apparu dans le travail de Walid Raad avant la création de *l’Atlas Group*, à savoir dans une vidéo produite pour le festival Ayloul à Beyrouth en 1999, intitulée *The Dead Weight of a Quarrel Hangs*. Dans cette vidéo, qui anticipe plusieurs éléments repris plus tard dans *l’Atlas Group*, le docteur Fakhouri est déjà présenté comme étant « le plus renommé des historiens au Liban » de son temps. La section le concernant dans la vidéo est divisée en trois parties ; elle est intitulée *Missing Lebanese Wars*, titre qui va être récupéré dans les archives de *l’Atlas Group* pour désigner l’un des documents spécifiques du dossier Fakhouri (nous y reviendrons).

Dans la vidéo, c’est entre autres la femme de l’historien qui y contribue : Zainab Fakhouri est présentée à travers ses journaux intimes qui auraient inspirés une partie du film. Nous y apprenons qu’elle quitta son mari en 1981, prenant avec elle 17 objets qui l’ont accompagnée dans divers voyages – de la Palestine à la Jordanie en 1947¹⁰², de la Jordanie au Liban en 1967¹⁰³, du Liban à la Sierra Leone en 1969¹⁰⁴, puis de retour au Liban en 1971¹⁰⁵. Fadl Fakhouri

¹⁰¹ Dag Petersson, « Archiving the Potentialities of Events », in : *English Studies in Canada*, vol. 30 n° 1, 2004, pp. 39-50, p.46, traduction par l’auteure.

¹⁰² 1947 est l’année de l’éclatement de la Nakba, la guerre de la Palestine (30 novembre 1947 – milieu de l’année 1949), qui coïncide avec la fondation de l’État d’Israël (15 mai 1948). Il s’agit de la première guerre Israélo-arabe. 1947 est aussi l’année durant laquelle le Liban a adopté le *pacte national* qui répartit le partage du pouvoir politique entre les communautés : le président libanais va désormais être maronite, le premier ministre sunnite et le directeur de l’assemblée chiite.

¹⁰³ 1967 est l’année de la troisième guerre israélo-arabe, la « guerre des Six Jours », après laquelle Israël occupera les territoires de la Cisjordanie et de Gaza. Suite à cette guerre se tiendra le sommet de Khartoum, qui réunit les ministres arabes des Affaires étrangères, et durant lequel il fut décidé de ne pas reconnaître l’État d’Israël et de ne pas entamer le processus de paix.

¹⁰⁴ En 1969, Yasser Arafat est nommé président de l’OLP. Nasser mène une nouvelle guerre contre Israël. De plus, le 3 novembre, les accords du Caire seront appliqués : le Liban accepte la présence armée des palestiniens dans le pays (dans les camps palestiniens) en reconnaissant leur extraterritorialité.

¹⁰⁵ En 1971, l’OLP fut expulsée de Jordanie, suite au « Septembre noir », et se réfugie au Liban.

lui-même est présenté comme un joueur qui pariait aux courses hippiques à Beyrouth pendant les années de guerre. Nous allons voir plus loin comment cette habitude annoncée se traduit dans les archives de *l'Atlas Group*.

Une autre séquence du film présenté au festival Ayloul raconte qu'il se serait mis en retrait de la vie publique après avoir été quitté par sa femme, et qu'il se serait réfugié dans « sa » montagne où, comme en témoigne une de ses infirmières, il n'aurait plus quitté sa chambre, écoutant en boucle ses propres conférences et organisant une collection de balles de fusil appartenant à son fils (qui n'apparaît jamais en dehors de cette référence indirecte). Durant cette occupation, il aurait répété : « l'impact d'une balle n'est jamais proportionnel à ses dimensions physiques... ».

Dans cette vidéo anticipatrice, le docteur Fadl Fakhouri apparaît, malgré une brève mention de son statut d'historien le plus renommé de son temps, comme un personnage privé, père de famille, ayant vécu une séparation avec sa femme et devenu solitaire pendant les années de guerre. On n'apprend rien sur ses travaux d'historien, sur les sujets qui l'ont intéressé ou son activité en tant que chercheur. C'est sa femme (qui l'a pourtant quitté) qui donne ses journaux intimes à Walid Raad et à *l'Atlas Group*, semble-t-il, bien que rien d'intime à proprement parler ne soit thématiqué – ni ses pensées ou sentiments personnels, ni leur vie de couple ne sont mentionnés, seuls des moments particuliers sont racontés, rendus accessibles à travers des images subversives.

Dans le cadre de *l'Atlas Group*, les dossiers qui portent le nom du docteur Fakhouri restent invariables dans toutes les présentations. Il y est introduit ainsi :

Jusqu'à sa mort en 1993, le docteur Fakhouri était le plus renommé des historiens au Liban. À sa mort, à la surprise générale, l'historien légua des centaines de documents à *l'Atlas Group* pour conservation et diffusion.¹⁰⁶

Cette « surprise générale » est compréhensible : il semble que cet historien ait pu décider de léguer ses matériaux à *l'Atlas Group* avant même l'existence de ce dernier. Ce contretemps apparaît dans les conférences et textes de Walid Raad où il date la fondation du projet en 1999 (qui est effectivement le moment de son instauration). D'ailleurs, en 2006, le Docteur Fakhouri resurgit des morts : dans la revue *TDR / The Drama Review* apparaît une correspondance entre Tracy C. Davis et lui-même, dans laquelle on le sollicite pour contribuer au journal. Finalement, après une discussion écrite, il refusa.¹⁰⁷

¹⁰⁶ *The Atlas Group and Walid Raad*, volume 1, « The Truth will be known when the last witness is Dead », *op.cit.*, p. 9.

¹⁰⁷ Voir Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow*, Culturgest, Lisboa, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2007, p. 125 ; l'original est paru sous le titre

Mais revenons à la description du docteur Fakhouri dans le cadre de *l'Atlas Group*. Ce donateur inventé n'est pas présenté comme une personne quelconque, mais comme une personnalité dans le domaine historique ; une autorité qui non seulement contribue activement à la recherche historique de par sa profession, mais qui de plus fait partie de la communauté de ceux qui décident de ce qui entre ou non dans ce champ de la connaissance : les historiens. Les documents collectionnés dans ce fonds semblent donc avoir une certaine valeur : ils n'apparaissent pas uniquement comme des traces laissées au hasard, avant d'être incluses dans le présent dossier, mais comme matériel produit par un historien, peut-être déjà en vue de sa propre recherche. Ces documents semblent donc potentiellement être dédiés à l'étude et déjà accrédités par un historien professionnel.

Le personnage du docteur Fadl Fakhouri reste néanmoins obscur. On ne trouve aucune information sur les recherches dans lesquelles il s'était engagé, aucune notice biographique n'apparaît, à part la date de sa mort qui reste discutable. La seule source d'information est constituée par les documents mêmes – qui ne sont pas non plus datés – qu'il donna à *l'Atlas Group*. « Ces documents comprennent 226 carnets de notes, 24 photographies et 2 films. »¹⁰⁸ Les indications sont très précises. Or, on est toujours confronté à la même sélection limitée, sur le site web, dans les expositions ou dans les catalogues : trois cahiers de notes, les volumes 38 « Already been in a Lake of Fire » (*Déjà été dans un lac de feu*), 57 « Livre d'Or 57 » et 72 « Missing Lebanese Wars » (*Guerres Libanaises manquantes*), une série de 24 photographies intitulée « Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves » (*Civilisationnellement, nous ne creusons pas de trous pour nous enterrer*) et deux films « No, Illness is Neither Here Nor There » (*Non, la maladie n'est ni ici ni là-bas*) et « Miraculous Beginnings » (*Commencements miraculeux*). Les autres documents n'apparaissent jamais (bien qu'il ne soit bien sûr pas exclu qu'ils soient ajoutés rétrospectivement).

– Étrange impression que donnent ses titres. Qu'un historien choisisse des titres pour ses matériaux qui ne soient pas de simples indications d'indexations ou de désignations apparaît déjà insolite. Mais de plus, ces titres sont si poétiques, imagés et chargés de sens et d'affect qu'on ne voit plus très bien un quelconque lien avec une démarche documentaire ou scientifique. Alors que Walid Raad, l'artiste qui invente tout ce scénario, se cache derrière un « group » anonyme, l'historien fameux (mais sans contexte) apparaît comme auteur en donnant des titres un peu extravagants à ses notes de recherche – car

« Vituperative Speeches. A project by The Atlas Group in collaboration with Fadl Fakhouri », dans *TDR / The Drama Review*, vol. 50, n° 1, printemps 2006.

¹⁰⁸ *The Atlas Group and Walid Raad*, volume 1, « The Truth will be known when the last witness is Dead », *op. cit.*, p. 9.

c'est, selon le récit, lui qui les nomme, non pas le centre d'archives qui les accueille. Il semblerait qu'ils aient échangé leur rôle : l'artiste se consacre uniquement à la recherche, alors que l'historien invente des intitulés créatifs qui distraient du contenu et le détournent de sa pratique de recherche.

Pourtant, ce sont justement les titres de tous les documents présentés par *l'Atlas Group* qui, dans leur étrangeté et leur charge équivoque, se ressemblent. Comme si ce qui paraissait le plus personnel, le plus distinctif, devient, dans l'ensemble, une caractéristique englobant le corpus même. Ce sont ces titres qui constituent un élément stable, dans le sens où ils sont réutilisés non pas seulement pour désigner les documents et les dossiers, mais aussi comme intitulés des expositions de *l'Atlas Group*. Le docteur Fakhouri n'est pas le seul poète dans l'univers du projet.

Souheil Bachar

Souheil Bachar, un autre personnage dont les documents sont classés dans la catégorie A (dont l'auteur est identifié), n'est pas présenté comme donateur, mais comme collaborateur de *l'Atlas Group*. Il aurait, apprend-on, collaboré avec *l'Atlas Group* afin de produire 53 cassettes vidéo ayant pour sujet sa captivité (*The Bachar Tapes*). Or, pour l'Europe et les États-Unis, il n'autoriserait que la diffusion des cassettes #17 et #31. Interrogé par Walid Raad dans une interview fictive sur la raison de cette restriction et de ce choix, il répond : « Cela ne m'intéresse pas de commenter ce sujet. »¹⁰⁹ Dans le même entretien, il est aussi mentionné qu'il aurait publiquement projeté la totalité des vidéos au Liban, en Syrie, en Iran, en Irak, en Égypte, en Lybie, en Palestine, au Soudan et au Maroc, alors que, dans la même vidéo, il est dit que sa présentation ne serait autorisée qu'au Liban. En tout cas, l'accès à ces documents est visiblement soumis à des conditions géographiques et géopolitiques ; ils sont, pour ainsi dire, censurés pour restreindre leur accès à certaines personnes. Une très grande partie reste obscure pour les spectateurs « occidentaux », mieux : cette partie n'existe même pas pour eux.

Souheil Bachar est présenté comme simple salarié à l'ambassade du Koweït à Beyrouth. Il aurait été pris en otage au Liban de 1983 à 1993, et aurait partagé la cellule avec cinq otages américains – Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco et David Jacobsen – pendant 27 semaines en 1985. L'enlèvement et la captivité de ces cinq hommes par des « militants islamistes » (c'est dans les descriptions de *l'Atlas Group* que ce mot est mis entre guillemets) sont des faits historiques réels qui ont effectivement été

¹⁰⁹ The Atlas Group / Walid Raad, *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves*, in : *Tamass. Contemporary arab representations 1 : Beirut / Lebanon*, Fundacio Antoni Tapies, 2002, p. 125, traduction par l'auteure.

centraux dans la vie politique du Liban et qui ont déclenché des scandales politiques internationaux complexes, telle l'affaire Iran-Contra (*Contragate*), dans laquelle les États-Unis, la France, l'Angleterre, l'Iran, Israël et d'autres pays ont été impliqués.¹¹⁰ Ces événements très complexes ont connu une large couverture médiatique partout dans le monde. En général, les prises d'otages « occidentaux » ainsi que leurs conséquences politiques ont été d'un grand intérêt. Mais l'enlèvement de personnes arabes n'a pas du tout été documenté et commenté de la même manière par les journaux internationaux, et même locaux. Ils ont été non seulement beaucoup moins fréquemment mentionnés, mais aussi personnalisés d'une toute autre manière. Les deux vidéos du dossier *Hostage – The Bachar Tapes* autorisées hors du Liban portent sur cette problématique.

Le personnage de Souheil Bachar, contrairement à celui du docteur Fakhouri qui apparaît plutôt comme une figure emblématique, est donc directement associé à un événement particulier qui a eu lieu pendant les guerres au Liban. Et, comme nous révèle John Menick,

Walid [Raad] soutient que cet homme existe. Plus ou moins. En tout cas, dans les mémoires publiées, tous les otages américains mentionnent un homme semblable. « Les gens à qui je parlais doutaient même de l'existence de cet homme, explique-t-il. De là est venue l'idée d'inventer son témoignage. »¹¹¹

Souheil Bachar est donc une figure inventée à partir des souvenirs d'autres personnes – ceux qui avaient, dans la fiction qu'il relate, partagé sa cellule. Son invention semble être nécessaire afin de donner une voix à des otages arabes (libanais) dont on oublie trop souvent l'existence, faute de visibilité et de preuve. La figure de Bachar évoque le destin de beaucoup de personnes réellement disparues, torturées et emprisonnées, et la médiation des événements qui ont réellement eu lieu contient beaucoup d'éléments problématiques. Les frontières ne sont ni claires, ni stables : une invention peut aussi bien contenir plus de réalité que des « faits » rapportés. Son histoire fonctionne ainsi comme une sorte de prisme qui réfracte plusieurs aspects de ces guerres à travers une perspective personnelle.

¹¹⁰ L'affaire Iran-Contra déclencha un scandale politique dans les années 1980 aux États-Unis sous la présidence de Ronald Reagan, dans le contexte de la guerre froide. Des membres du gouvernement avaient illégalement vendu des armes à l'Iran, en guerre avec l'Iraq, alors qu'officiellement les États-Unis déclaraient ne jamais négocier avec des états soutenant le terrorisme, ce dont était accusé l'Iran depuis 1984. Les profits ont été utilisés pour soutenir les Contras nicaraguayens, un mouvement contre-révolutionnaire armé s'opposant au gouvernement marxiste-léniniste de Daniel Ortega. De plus, les affaires avec l'Iran avaient été considérées comme bénéfiques pour les questions de libération d'otages enlevés par des militants islamiques au Moyen-Orient.

¹¹¹ Walid Raad / John Menick : « Témoignages imaginaires » (entretien), in : *Le Journal des Laboratoires* n°2, Laboratoires d'Aubervilliers, 2004, p. 44.

Souheil Bachar n'est pas à proprement parler un donateur, son dossier a explicitement été produit par *l'Atlas Group*, ce qui peut paraître étrange puisqu'il est classé dans la catégorie A. Les documents qui lui sont associés ne sont donc pas constitués de traces venant du passé, mais sont expressément une production, une mise en scène particulière d'un témoignage dans un présent afin d'élucider un événement passé. Dans l'entretien fictif déjà mentionné, il apparaît clairement comme chercheur, analyste critique de la situation politique et des récits écrits par les otages américains. Loin d'être présenté comme victime, Bachar apparaît ainsi comme chercheur engagé politiquement, soucieux de problématiser non seulement une certaine pratique politique (surtout celle des États-Unis), mais aussi sa forme, sa médiation et sa réception. Ce n'est d'ailleurs pas étonnant que les recherches effectuées sous le nom de la figure de Souheil Bachar apparaissent si approfondies et la critique tellement pointue: en 1996, Walid Raad a terminé une thèse de doctorat sur le sujet de la médiatisation des prises d'otages occidentaux au Liban dans les années 1980.¹¹²

Walid Raad

Le troisième dossier dans la catégorie A est attribué à Walid Raad lui-même (du moins dans les présentations de *l'Atlas Group* ultérieures à 2004 ; dans celle qui se trouve dans le premier volume du livre « The Atlas Group », il ne figure pas encore). Il apparaît ainsi comme un personnage fictif parmi d'autres, contribuant au projet de *l'Atlas Group* en tant que donateur, et non comme l'artiste qui a produit l'œuvre. Dans les descriptions des documents qui lui sont attribués, il parle pourtant à la première personne de ses propres expériences – surtout de celles qui datent de son enfance et son adolescence – qui l'ont conduit à produire ou montrer ses images (ce qui n'est pas le cas pour les descriptions des autres documents qui sont écrits de manière neutre). On apprend dans le troisième volume du livre *The Atlas Group*, sous-titré *Let's be honest, the Weather helped (Soyons honnêtes, le climat a aidé)*, que parmi les documents contenus dans le dossier *Raad*, on trouverait des carnets, des films et des cassettes vidéo. Pourtant, ce qui y figure est une série de photographies intitulée *Let's be honest, the weather helped* (qui, dans une

¹¹² Walid Raad, *Beirut... (à la folie) : a cultural analysis of the abduction of westerners in Lebanon in the 1980's*, thèse de doctorat, Program in visual and cultural studies, The college Arts and Sciences, University of Rochester, Rochester, New York, 1996. Dans cette thèse répartie en quatre parties, Walid Raad s'intéresse à la perception et la médiation de la « crise des otages occidentaux » au Liban. Dans sa première partie, il analyse plusieurs documents américains officiels traitant de l'affaire, essayant d'éclaircir les enjeux politiques à l'œuvre. La deuxième partie s'intéresse au film français *Hors la vie* réalisé par Maroun Bagdadi en 1991 et inspiré par le témoignage de Roger Auque publié sous le titre *Un otage à Beyrouth*. La troisième et la quatrième partie se concentrent sur des livres publiés par d'anciens otages occidentaux : Walid Raad y analyse différents aspects de ces récits, par exemple leur projection « orientaliste » sur leurs ravisseurs arabes ainsi que certaines références sexuelles sous-jacentes.

version ultérieure¹¹³, est attribuée à un autre personnage nommé Asma Taffan, bien que la légende, y compris les notes personnelles, reste identique) et le cahier / livre *We decided to let them say*, « *we are convinced* », *twice* (Nous avons décidé de les laisser dire « nous sommes convaincus » deux fois), qui consiste en une série de photographies des pages d'un livre ouvert.

Nahia Hassan

D'autres personnages apparaissent parfois dans les présentations ultérieures à 2004, date qui marque la fin officielle du projet de *l'Atlas Group*. Dans l'exposition *Miraculous Beginnings* (*Commencements miraculeux*) à la Whitechapel Gallery à Londres et au Centquatre à Paris pendant le festival d'automne 2010, un dossier est attribué à Nahia Hassan (« *Oh God* », *he said, talking to a tree* ; « *Oh mon dieu* », *dit-il, parlant à un arbre*). Elle avait été, apprend-on, la topographe principale au sein du directorat des affaires géographiques de l'armée libanaise (qui existe effectivement depuis 1962) jusqu'à son licenciement en 1994, et aurait donné une série de photographies à *l'Atlas Group* en 2004. Elle est donc présentée à travers sa fonction, sa profession au sein de l'armée, qui lui aurait permis d'accéder à des informations classifiées sur certains aspects et certaines pratiques spécifiques aux périodes de guerre.

Hannah Mrad

Dans un organigramme du catalogue de la même exposition, un autre dossier est encore annoncé (même s'il n'apparaît nulle part dans l'exposition), le dossier *Mrad*, intitulé *I might die before I get a rifle* (*Il se peut que je meure avant d'avoir une carabine*). Il semble être attribué à un certain Hannah Mrad, sur qui on en apprend un peu plus en regardant une autre exposition intitulée, comme le dossier, *I might die before I get a rifle*. Cette exposition qui s'est tenue au Heidelberger Kunstverein,¹¹⁴ ne prétend pas montrer des dossiers de *l'Atlas Group* ; pourtant, plusieurs de ces dossiers y sont inclus, non pas comme documents d'archives, mais en tant qu'œuvres à part entière d'artistes différents. Bien que hors de *l'Atlas Group* (et donc hors d'un centre d'archives), on y retrouve non seulement les mêmes images et les mêmes titres, mais aussi un contexte fictif (autre que celui employé par *l'Atlas Group*), des personnages inventés et tout un univers créé autour des œuvres.

¹¹³ Dans l'exposition « *I might die before I get a rifle* », à l'occasion de la nomination de Walid Raad au *Hasselblad Award* en 2011, ainsi que dans le catalogue qui l'accompagne (Walid Raad, *I Might Die Before I Get a Rifle*, Hasselblad Foundation/Steidl Verlag, 2011).

¹¹⁴ Du 21 novembre 2008 au 1^{er} février 2009.

Cet univers est, une fois de plus, assez complexe. Cette même exposition, apprend-on dans la brochure qui l'accompagne, aurait déjà été commissionnée antérieurement, en 1989, par un certain Marwan Baroudi, dans l'espace Part Four à Alexandrie. Baroudi y est présenté comme un commissaire d'exposition influent dans le monde arabe, on retrouve même sa biographie exhaustive dans laquelle il est dit qu'il a étudié l'histoire de l'art, l'archéologie et le journalisme avant de travailler en tant qu'acteur, scénographe et peintre. En 1968, il aurait organisé l'exposition légendaire « When Attitudes Become Form » (*Quand les attitudes deviennent forme*), et en 1972 la Al-Fan Biennale de Beyrouth. Ces deux dates et l'intitulé de l'exposition font pourtant étrangement écho à deux autres événements : « When Attitudes Become Form » fut en effet une exposition très influente – le premier grand événement introduisant des œuvres d'art conceptuel en Europe – mais elle a eu lieu à la Kunsthalle de Berne et était commissionnée par Harald Szeemann. Ce dernier a aussi été le directeur de la documenta 5 en 1972, reconnue pour son approche provocatrice et ses implications politico-critiques. Il s'était prononcé sur ce qu'il appelle un « musée des obsessions » (qui, dans la version de Walid Raad, aurait été fondé par Baroudi). La figure de Marwan Baroudi reproduit ainsi celle du curateur Harald Szeemann, en transposant ses concepts et idées dans un contexte arabe qui apparaît du coup dans toute son inventivité avant-gardiste.

La description de l'exposition *I might die before I get a rifle* indique que, en 1989, l'événement original (fictif) aurait regroupé les travaux de cinq artistes libanais, dont Hannah Mrad (les autres sont Farrid Sarroukh, Janah Hilwé, Maha Traboulsi et Mhammad Sabra¹¹⁵), qui abordent de manières différentes les conséquences physiques et psychiques des violences des guerres au Liban. Or, les œuvres exposées sont déjà apparues dans le contexte de *l'Atlas Group* en 2002, à la documenta 11, où elles ont été attribuées à *l'Atlas Group*. En déplaçant le contexte des travaux, en produisant un espace d'incertitude autour d'eux, Walid Raad joue une fois de plus avec des contextes hétérogènes, questionnant ce qui se donne à voir à travers son inscription dans un environnement spécifique.

¹¹⁵ Ces noms renvoient tantôt à *l'Atlas Group* – nous avons vu que Maha Traboulsi apparaît parfois en tant que membre fondateur de *l'Atlas Group*, tantôt à des personnes réelles ou inventées : Farrid Sarroukh figure, dans un catalogue de Jayce Salloum (avec qui Walid Raad avait collaboré en 1992 dans le cadre de deux films : *Up to the South*, 1993 et *This is not Beirut*, 1994), aux côtés de Walid Raad comme auteur du texte *Kan ya ma kan and Beirut* (1992); Janah Hilwé est une artiste réellement existante venant de Palestine (et l'une des rares artistes arabes reconnue internationalement pour son approche conceptuelle), Mhammad Sabra (écrit Muhammad Sabre) renvoie, de par son nom, d'un côté, aux massacres de Sabra et Chatila en 1982 et est en outre, selon le rapport de Human Rights Watch, l'une des 1109 victimes des attaques israéliennes de 2006 ; Hannah Mrad lui-même renvoie peut-être à Hanna Mrad-Sleimann qui est un prisonnier politique dans une prison syrienne (voir <http://www.flpdinsyria.com/?q=node/2>, lien vérifié le 20 mars 2012).

Mais revenons à *l'Atlas Group*. Comme nous l'avons vu, Hannah Mrad est présenté comme artiste qui aurait thématisé dans ses œuvres les effets de la guerre libanaise. Walid Raad ne nous en dit pas plus sur lui, sa vie ou son implication politique durant cette période. Les documents dans ce dossier ne sont donc pas des témoignages, mais des œuvres artistiques. Le même dossier *I might die before I get a rifle* apparaît, en outre, dans le catalogue de l'exposition au Hasselblad Center à Göteborg en 2011, où il est attribué à un certain Habib Fathallah, qui aurait travaillé dans la division des munitions et des explosifs de l'armée libanaise, après avoir travaillé pendant quatorze ans pour les Forces libanaises (qui, pendant les guerres au Liban, étaient une milice chrétienne puissante). Mais on n'en apprend pas plus sur son rôle dans la milice. Il est donc également caractérisé par sa fonction professionnelle, mais aussi par l'allusion à son passé au sein des Forces libanaises, donc par le « camp idéologique » auquel il appartient.

L'Opérateur #17

Le dernier personnage qui figure dans la catégorie A est l'Opérateur #17. Son dossier paraîtra plus tard sous la catégorie FD, pour documents trouvés (*found documents*). Son nom n'est jamais donné dans *l'Atlas Group* ; il est toujours simplement désigné comme Opérateur #17 et décrit comme étant un officier de l'intelligence de l'armée libanaise. Lui aussi est donc un personnage avec une fonction militaire et en ce sens un acteur de la guerre. Un seul document lui est attribué : *I only wish that I could weep* (*j'espère seulement pouvoir pleurer*). Il a aussi été l'un des protagonistes de la vidéo *The Dead Weight Of A Quarrel Hangs* montrée au festival Ayloul en 1999, qui reprend son histoire. Mais il y apparaît comme Opérateur #18 (dans le film, le numéro renvoie au numéro de la caméra).

Secrets

Dans la catégorie FD sus-mentionnée, se trouve également le dossier *Secrets* qui n'est attribué à personne et reste donc entièrement anonyme. Il s'agit d'une série de six planches bleues sur fond blanc avec des petites photographies en bas. Des éléments de ce projet apparaissent également déjà dans la vidéo *The Dead Weight Of A Quarrel Hangs*.

Fair People

L'organigramme dans le catalogue de l'exposition *Miraculous Beginnings* mentionne de plus un dossier intitulé *Fair People* qui contiendrait deux séries de photographies : *We are fair people. We never speak well of one another* (*Nous sommes des gens justes. Nous ne disons jamais du bien les uns*

des autres), dont le titre renvoie à *We are a fair people. We never speak well of one another*, une exposition de l'Atlas Group montrant d'autres documents ; et *Everyone knows that I am not used to shooting apples* (Tout le monde sait que je ne suis pas habitué à tirer sur des pommes).

Sweet Talk

La troisième catégorie dans l'organisation de l'Atlas Group est intitulée AGP pour les productions attribuées à l'Atlas Group même (*Atlas Group Productions*). Il s'agit de documents qui ont été explicitement fabriqués par l'Atlas Group (tandis que les autres catégories englobent la fiction que leurs documents ont été donnés ou trouvés) à partir des recherches menées par le Group. Dans ce dossier on trouve *Sweet talk* (*Flatteries, Paroles mielleuses*), des séries de photographies supposément commissionnées par l'Atlas Group. Ce dernier aurait, apprend-on, recruté soit 100 photographes en 1977¹¹⁶, soit une douzaine d'hommes et de femmes en 1989¹¹⁷, afin de photographier l'espace urbain de Beyrouth. On y trouve une multitude de photographies qui tantôt diffèrent d'une exposition à l'autre, tantôt restent les mêmes. Dans l'une des versions, nous faisons plus particulièrement connaissance avec Lamia Hilwé qui est présentée comme danseuse et photographe recrutée par l'Atlas Group en 1990. Dans l'exposition *Miraculous beginnings* à la Whitechapel Gallery à Londres et dans le catalogue qui l'accompagne, *Sweet Talk : Commissions (Beirut)* est présenté comme un projet autonome, en dehors de l'Atlas Group, et déterminé comme étant une commission de photographies de Beyrouth (ses habitants, immeubles, rues, façades, jardins etc.) que Walid Raad se serait passée à lui-même, vers la fin des années 1980.

Thin Neck File

L'autre dossier dans cette catégorie est intitulé *Thin Neck*, un projet de recherche complexe autour du recours aux voitures piégées pendant les années de guerre au Liban. Il s'agit d'une large investigation sur des événements publics et privés, des discours, objets et expériences qui sont apparus pendant cette période et qui sont liés au phénomène des voitures piégées. Parmi les documents, on trouve plusieurs objets hétérogènes. Ainsi, il y a par exemple une série de photographies intitulée *My neck is thinner than a Hair : Engines* (Ma

¹¹⁶ Selon la version « Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut, A project by The Atlas Group in collaboration with Walid Raad », parue dans *Interarchive : Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, édité par Béatrice von Bismarck et al., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, pp. 380-383.

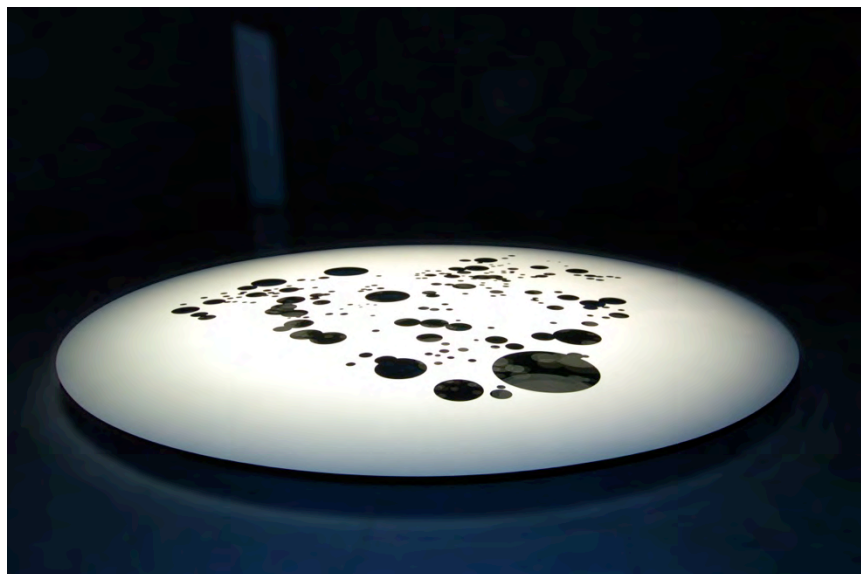
¹¹⁷ Selon la version de l'exposition « The Atlas Group 1989-2004 » à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin 22/09/2006-07/01/2007 ; voir aussi le catalogue de l'exposition : *The Atlas Group 1989-2004. A project by Walid Raad*, éd. par Cassandra Nakas et Britta Schmitz, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, 2006.

nuque est plus fine qu'un cheveu : Moteurs), parfois intitulé *My neck is thinner than a hair : A history of car bombs in the Lebanese Wars, Volumes 1-245* (*Ma nuque est plus fine qu'un cheveu : une histoire des voiture piégées dans les guerres libanaises, Volumes 1-245*). Cette série est parfois accompagnée par la vidéo *We can make rain but no one came to ask* (*Nous pouvons produire de la pluie mais personne n'est venu nous le demander*), qui est annoncée comme une production de l'*Atlas Group* en « collaboration possible » avec Youssef Bitar, qui a réellement été investigateur en chef de l'état libanais sur tous les incidents liés aux voitures piégées – dans un article (réel) écrit en 1989 publié dans le journal *Los Angeles Times*, il est décrit comme « bomb magician » (*magicien de la bombe*)¹¹⁸, et avec Georges Semerdjian, un « journaliste courageux » qui a documenté les guerres au Liban pendant 30 ans (qui a effectivement existé jusqu'à sa mort à l'âge de 41 ans en 1990). Ce dernier projet a été réalisé en 2006 en collaboration avec deux autres artistes et amis de Walid Raad : l'architecte et théoricien Tony Chakar et l'écrivain Bilal Khbeiz.

Nahia Hassan

L'installation *I was overcome with a momentary panic at the thought that they might be right* (*J'avais succombé à une panique momentanée en pensant qu'ils pourraient avoir raison*) apparaît aussi dans ce dossier. Elle consiste en un modèle plastique, une sorte de carte de forme circulaire d'un diamètre de trois mètres, qui situe au moyen de perforations dans sa structure tous les cratères provoqués par les explosions de bombes à Beyrouth entre 1975 et 1991. Cette carte aurait été supposément fabriquée par Nahia Hassan, la topographe en chef du directorat des affaires géographiques de l'armée libanaise que nous avons déjà rencontrée plus haut. Son modèle aurait été présenté au comité du parlement libanais pour le développement et la reconstruction en 1994 (année où elle fut démise de ses fonctions), où il enflamma l'une des sessions parlementaires les plus controversées de l'histoire récente. Le débat aurait mené à une révision et une suspension de toutes les activités de reconstruction en cours.

¹¹⁸ Voir Rodeina Kenaan : *Thousands Alive, Thanks to 'Bomb Magician'* : Lebanon : Youssef Bitar has saved a lot of people in the civil war. He has defused enough bombs to blow up New York City, *Los Angeles Times*, 5 novembre 1989.



I was overcome with a momentary panic at the thought that they might be right
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Inachèvements

Cette description de l'organisation de *l'Atlas Group* n'est pas complète, et ne peut l'être, vu que Walid Raad, malgré la prétendue fin du projet en 2004, ajoute constamment des documents, invente de nouveaux personnages ou déplace les documents au sein du projet. En outre, de nombreuses expositions montrant des parties du projet sous des titres empruntés aux documents se déroulent partout dans le monde. Les dossiers sont habituellement datés au moins doublement : premièrement, par l'année (fictionnelle) à laquelle ils sont légués à *l'Atlas Group*, deuxièmement par celle du moment réel de leur production par Walid Raad.¹¹⁹

Ce qui reste à retenir, c'est la malléabilité non-systématique des catégories de *l'Atlas Group*, qui détourne le focus vers l'intérieur : il y a des personnes qui se portent pour ainsi dire garantes des documents qui leur sont attribués de manières différentes, mais, en fin de compte, ce sont elles les variables. Chaque dossier rapporte ainsi une sorte de « témoignage » individuel, dans le sens où les paroles et images mises en jeu sont attribuées à des personnes désignées comme en étant l'auteur. Les documents, à l'exception de *Secrets in the open sea* qui est le seul à ne pas être attribué à un ou plusieurs personnage, sont tout d'abord associés à des personnes spécifiques, même si cette spécificité ne relève pas du nom propre.

¹¹⁹ Voir Alan Gilbert, « A Cosmology of Fragments », in: *Miraculous Beginnings. Walid Raad*, Whitechapel Gallery, 2010, p. 116.

Simultanément, les témoignages personnels qui s'articulent à travers les documents sont aussitôt mis en abîme par l'interchangeabilité des noms (comme le dossier *Let's be honest, the weather helped*, attribué d'abord à Walid Raad et plus tard Asma Taffan, l'opérateur #17 qui devient plus tard #18, le dossier *I might die before I get a rifle* qui est tantôt attribué à Hannah Mrad, tantôt à Habib Fathallah, etc.). Ce centre d'archives est, pour ainsi dire, amplement peuplé de personnes « possibles ». Ces personnages, présentés comme donateurs ou collaborateurs, structurent l'univers raadien, tout en semblant être interchangeables. Or, qu'est-ce qu'au juste qu'un témoignage, et comment cette notion est-elle agencée dans les archives de *l'Atlas Group* ? Qu'est-ce qu'un témoignage si les mêmes mots et les mêmes images apparaissent sous la paternité de personnes différentes ? Sur quoi peut reposer la crédibilité d'un document si ce n'est sur son origine ? Est-ce qu'il s'agit toujours de témoignage si les paroles peuvent être à ce point dissociées de celui qui les prononce ? Que reste-t-il après réduction de l'auteur à une variable à part entière ?

Des témoins autres

Comment s'approcher des « auteurs » de *l'Atlas Group* ? Comment comprendre leur double nature d'individu qui produit des documents personnalisés et de personnification qui demeure, potentiellement, une variable ? Rapporter des expériences personnelles, telle est la tâche du témoin, celui qui a assisté, en tant que spectateur, acteur ou, le plus souvent, en tant que victime,¹²⁰ à l'événement qu'il restitue. Au XX^e siècle, après les horreurs des camps de concentration dont les nazis ont pris soin de ne pas laisser de traces, la figure du témoin est devenue centrale non seulement pour la justice, mais aussi pour l'historiographie, ce qui mène Annette Wieviorka à parler d'une « ère du témoin. »¹²¹ L'histoire qui s'intéresse à l'époque contemporaine a principalement recours aux témoins.¹²²

Aborder les « personnes possibles » qui apparaissent dans l'univers de *l'Atlas Group* en tant que témoins s'avère pourtant être problématique, bien que cette notion complexe puisse nous être utile pour penser l'agencement particulier des paroles et des images en lien avec un certain passé. Nous ne les

¹²⁰ Voir p.ex. Enzo Traverso, *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, La Fabrique, 2005, pp. 15-17

¹²¹ Annette Wieviorka, *L'Ère du témoin*, Plon, 1998

¹²² « La spécificité de histoire du temps présent est de se bâtir avec des témoins vivants », écrit François Bédarida, fondateur et premier directeur de IHTP (Institut d'histoire du temps présent. Voir : François Bédarida, *Le « Temps présent et l'historiographie contemporaine »*, in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. n° 69, janvier-mars, 2001, pp. 153-160, p.158.

connaissions pas, ces acteurs de *l'Atlas Group*, ce ne sont pas eux, personnellement dans un ici et maintenant, qui parlent : les seules bribes dont nous disposons qui nous renvoient à leur individualité et à leurs expériences proviennent des documents et de leurs « légendes ». Il ne s'agit pas de personnes-témoins à qui nous pourrions poser des questions, que nous pourrions entendre parler de leurs expériences, qui nous rapporteraient des événements auxquels ils ont assisté en tant que spectateurs ou acteurs. En regardant de près, il s'avère que ce à quoi leurs documents nous donnent accès n'est pas non plus du genre de l'expérience à proprement parler, mais manifeste plutôt des manières de faire *avec* des situations particulières, comme nous allons voir par la suite.

Nous sommes donc plutôt devant des objets curieux qui vacillent entre des données « objectives », neutres, et des expressions personnelles. Les « témoignages » se trouvent aussitôt transformés en « sources » matérielles, puisque les personnages ne s'expriment jamais personnellement de vive voix, mais à travers la constitution visuelle et textuelle des documents. Cette intégration, en tant que sources, de documents qui se trouvent dans le corpus d'un centre d'archives ajoute ainsi (au moins à l'intérieur du récit de *l'Atlas Group*) à la crédibilité : non seulement les expressions ont déjà été « authentifiées » par un organisme « indépendant », mais les historiens ont aussi plus de facilité à considérer des objets / documents que des dits directs, comme le remarque François Hartog dans son livre *Évidence de l'histoire*.¹²³ Témoignage et document sont ici intimement liés : les documents acquièrent leur autorité des personnes auxquelles ils sont attribués, en apparaissant toujours comme subjectifs, jamais vraiment « neutres » ou à prétention objective. Ici encore, Walid Raad nous empêche de catégoriser clairement les données qu'il nous propose.

De l'autorité du témoin

François Bédarida distingue trois sens du mot témoin qui se rejoignent : empirique (historique), qui désigne le vécu spécifique du témoin et la mémoire qu'il en détient ; juridique, en ce qu'il fournit des éléments voués à l'éclaircissement d'une situation devant le tribunal de l'histoire (et, parfois, devant des tribunaux légaux) ; philosophique, en tant que « porte-parole de la vérité ».¹²⁴ C'est dans la figure du témoin, dans sa nature équivoque, que les questions autour de la relation entre mémoire (un vécu et son interprétation subjective) et histoire (en tant que construction détachée des mémoires visant à donner un sens) se reposent sous une nouvelle lumière. Le témoin fait dès lors autorité non seulement en justice, mais aussi dans le domaine de l'histoire, tout

¹²³ Voir François Hartog, *Évidence de l'histoire*, Éd. Gallimard folio, 2005, pp. 236-266.

¹²⁴ François Bédarida, « Temps présent et l'historiographie contemporaine », *op.cit.*, p. 159.

en se posant devant des difficultés spécifiques liées à la nature explicitement subjective de ses rapports.

Jacques Rancière, critique de la logique du témoignage, plus précisément du partage de compétences conventionnel entre le témoin fournisseur d'expérience subjective et l'instance savante qui l'interprète, formule un peu différemment ce rapport entre le témoin, le réel auquel il fait appel (et sa vérité inhérente) et l'autorité qui l'accrédite. Partant de son acception judiciaire qu'il élargi par la suite vers la religion et l'épistémologie, il écrit que

[l]'idée du témoin articule deux choses : le témoin, c'est celui qui a été présent à un événement, qui a éprouvé une certaine expérience sensible. Mais c'est aussi celui qui, dans un univers de discours, possède une parole crédible. Le témoin incarne donc le rapport problématique entre deux autorités : celle de la chose et celle de la personne qui la dit. D'un côté, il atteste d'un inconditionné de la vérité, de sa faculté irréductible, indifférente aux autorités diverses liées au pouvoir, au savoir ou au prestige. Mais le témoin est, à l'inverse, celui qui a qualité pour répondre de cette irréductibilité du vrai. Cette autorité sociale n'est pas l'autorité du savoir. Le privilège judiciaire du témoin assermenté – par exemple le policier chez nous – n'est pas lié au fait qu'il en saurait davantage, mais au fait que son lien à l'État est reconnu comme un lien privilégié à la vérité. Deux vérités sont donc en jeu : le témoin dit vrai parce qu'il a vu la chose dans sa nudité et il dit vrai parce qu'on le juge incapable de mensonge.¹²⁵

Ce qui s'agence dans la figure de témoin est donc tout un nœud de rapports : entre expérience sensible et parole qui la dit et qui lui accorde un sens, le témoin est à la fois celui qui a éprouvé l'événement et celui qui l'interprète, celui qui en est directement affecté et celui qui lui accorde, antérieurement, un sens. Mais outre le rapport complexe entre témoin et événement, il y a une relation sociale qui l'accrédite avant même qu'il ne parle – et ce même s'il ne parle pas, dans le cas des « témoins muets » : il est déjà considéré comme un sujet-supposé-dire-vrai par le dispositif qui le sollicite.

Walid Raad questionne justement, à travers son projet, ce rapport problématique entre deux autorités – celle de la vérité du réel, et celle de l'institution qui l'accrédite – qui s'articulent à travers la position du témoin. Mais il le fait en rendant problématique, dès l'introduction, les rapports consensuels qui lient un réel, une institution et la personne qui témoigne, en brisant instantanément les attributions de savoir et de pouvoir. Il invente un dispositif qui est *à la fois* présenté comme structure autoritaire – un centre d'archives à l'apparence officielle, qui accorde aux documents, aux expressions

¹²⁵ Jacques Rancière, « Figures du témoignage et démocratie » in : *Et tant pis pour les gens fatigués ! Entretiens*, Éd. Amsterdam, 2009, p. 531.

personnelles, un lien avéré (et légitimé par l'institution) avec la vérité, *et* un dispositif qui rejoue ces rapports différemment, en écartant explicitement des notions de facticité et de stabilité. Le récit raconté par *l'Atlas Group* évoque des personnes ayant été présentes ou contemporaines à des événements spécifiques ; ce sont ces personnes qui, à travers leurs documents, nous révèlent des choses. Puisque ces personnes – fictives – ont pu faire ces expériences dans le contexte bien réel des guerres libanaises, nous pouvons accéder à des éléments de connaissance potentiels à partir de leur parole, leurs écrits, leurs images, leurs montages.

Il est significatif de considérer à quel point les témoins-auteurs de *l'Atlas Group* sont eux-mêmes des analystes, des interprètes, des donneurs de sens aux événements dont ils parlent. Les témoins, qui sont à la fois des individus et des personnes quelconques (parce qu'interchangeables), n'ont pas de statut fixe qui détermine la valeur de leur parole, mais leur présence constitutive pour les archives de *l'Atlas Group* rejoue les positions des sujets-supposés-savoir et leur rapports doubles avec la vérité et l'institution. L'univers inventé par Walid Raad, tout en dialoguant avec le réel, est proche de la critique rancière d'un certain usage du témoignage en tant qu'appareil autoritaire d'une production de savoir intimement liée à son usage politique.

Singularité, exemplarité

Walid Raad retourne ainsi une fois de plus les feux pour éclairer les conditions de possibilité d'une attribution de crédibilité. Il pointe avec ce geste une modalité qui – selon Derrida qui pose clairement la question du rapport entre fiction et témoignage – est nécessaire pour qu'il y ait témoignage : la singularité du témoin qui va étonnamment de pair avec son exemplarité.

Un témoin et un témoignage doivent être toujours exemplaires. Ils doivent d'abord être singuliers, d'où la nécessité de l'instant : je suis le seul à avoir vu cette chose unique, à avoir entendu, ou à avoir été mis en présence de ceci ou de cela, à un instant déterminé, indivisible ; et il faut me croire parce qu'il faut me croire – c'est la différence, essentielle au témoignage, entre la croyance et la preuve – il faut me croire parce que je suis irremplaçable. [...] Même si nous avons été plusieurs à participer à un événement, à assister à une scène, le témoin ne peut témoigner que là où il affirme qu'il était à une place unique et où il pouvait témoigner de cela et de cela en un ici-maintenant, c'est-à-dire en un instant pointu qui supporte justement cette exemplarité. L'exemple n'est pas substituable ; mais en même temps, c'est toujours la même aporie qui demeure, cette irremplaçabilité doit être exemplaire, c'est-à-dire remplaçable. L'irremplaçable doit se laisser remplacer sur place. En disant : je jure de dire la vérité là où j'ai été le seul à voir ou à entendre, et où je suis le seul à attester, c'est vrai dans la mesure où n'importe qui *à ma place*, à cet instant, aurait vu ou entendu ou touché à la même chose, et pourrait répéter exemplairement, universellement, la vérité de mon témoignage. L'exemplarité de l' 'instant', ce qui en fait une

‘instance’, si vous voulez, c’est qu’elle est singulière *et* universelle, singulière *et* universalisable. Le singulier doit être universalisable, c’est la condition testimoniale. Simultanément, au même instant, dans le ‘je jure, il faut me croire’, je prétends, j’exige, je postule l’universalisation possible et nécessaire de cette singularité : n’importe qui *à ma place*, etc., confirmerait mon témoignage, qui est donc à la fois infiniment secret et infiniment public ; et c’est pourquoi je m’engage d’avance à répéter, et je commence par répéter.¹²⁶

C’est cette double nature du témoignage (qui est intimement liée à sa considération par la justice) qui se trouve à la fois condensée et abolie dans la figure du témoin telle qu’elle est construite dans le cadre de *l’Atlas Group*. À chaque manifestation, nous sommes confrontés à des personnages identifiables, avec une parole qui leur est propre, unique. Donner des noms s’avère être une stratégie pour personnaliser des expériences potentielles et ainsi les rendre, d’une certaine manière, plus « réelles ». Puisque untel a été présent au moment de l’événement, puisqu’il l’a vu ou vécu, ses mots doivent être prises en compte. Mais en considérant les transformations de la structure de *l’Atlas Group* à travers le temps, il devient évident que chaque témoignage n’est qu’un récit *exemplaire*, attribué à des noms différents. Il semble que les déterminations des personnes reposent moins sur leur identité en tant qu’individus que sur leur rôle, leur masque social.¹²⁷ Le témoignage même reste constant, comme s’il était plus important de considérer ce qui est exprimé que de l’associer à une source clairement identifiable. Les expériences les plus intimes ne sont pas seulement très éloignées de toute approche psychologisante de premier degré et de tout drame, comme nous allons voir ; elles deviennent en même temps les expériences de *n’importe qui* prenant ce rôle, puisque les noms censés identifier un individu concret ne sont pas des données fixes.

Ce qui est mis en scène, c’est, une fois de plus, la position d’un sujet supposé savoir – le témoin associé à l’événement qu’il décrit et interprète à travers les documents qu’il produit. C’est l’invention de personnages aptes à témoigner, à rapporter des événements auxquels ils auraient assisté, qui crée en même temps le lieu depuis lequel une parole et des images peuvent être perçues comme ayant un lien avec une vérité historique. Or, cette position s’avère n’être, dans le projet de *l’Atlas Group*, qu’un moule à remplir. Ce qui la remplit n’a pas nécessairement à être stable et constant : bien qu’il soit important de la faire exister, de créer ce lieu qui rend possible une connaissance spécifique, elle fonctionne plutôt comme un garde-place flexible et ouvert pour des énoncés qui, eux, semblent être la chose importante. À la place du *qui* est visé le *quoi*, mais, en retour, la place vide laissée par le témoin d’abord personnalisé, puis remplacé par un autre, suscite des questions urgentes : quelle chose peut être exprimée par

¹²⁶ Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Éditions Galilée, 1998, pp. 47, 48.

¹²⁷ Voir Giorgio Agamben, « Identité sans personne », in : *Nudités*, Bibliothèque Rivages, 2009.

qui ? Quelles sont les conditions de crédibilité d'une information qui circule sans pouvoir être attribuée à une source précise et constante ? Est-ce anodin de connaître la provenance d'un message ? Certainement pas : sa signification se décline par rapport à la personne qui l'émet, ses expériences spécifiques, la position depuis laquelle elle a regardé l'événement dont elle témoigne, bref, pour le dire avec les mots de Marc Bloch, « un témoin a besoin d'un état civil. »¹²⁸

Bien que le dispositif d'un témoignage crédible à travers des documents d'archives soit donc, une fois de plus, reproduit – les éléments étant les documents, amplement classés, une source concrète à laquelle ils peuvent être attribués – il se trouve aussitôt vidé de ce qui pourrait le clore, et rouvert par l'introduction d'une variable qui apparaît à une place déconcertante. Ces personnages sont doublement discrédités en tant que « vrais » témoins, par la configuration du projet même : premièrement ils sont explicitement fictifs – il n'ont donc pas réellement été là. Deuxièmement, leur identité n'est pas fixe. Mais leur condition particulière nous donne à repenser la constitution même de la construction d'une histoire telle qu'elle apparaît sous sa forme établie.

Il est important de noter qu'avant d'être « vidé », ce dispositif est soigneusement mis en place : la forme dans laquelle se présente ces documents requiert ainsi, *avant* de devenir problématique, une connotation de crédibilité. C'est depuis l'intérieur, en changeant discrètement (mais explicitement, ce qui distingue ce geste des tentatives frauduleuses, mensongères) les prémisses, qu'une problématisation de la constitution de ce dispositif commence : l'invention raadienne ne cache pas sa nature fictive mais transmise à travers une pratique d'*inventio* qui produit malgré tout un effet de crédibilité. Elle s'avère être une ruse pour penser les conditions de possibilité d'une production de parole reconnue comme juste à considérer dans le processus d'écriture de l'histoire. C'est la conflictualité de l'opération d'inventorier qui nous met sur la piste de cette quête qui déplace le focus en nous incitant à repenser nos concepts et attributions.

Histoires mineures

Les *dissensus* produits par cette structure portent ainsi en grande partie sur sa double nature, sa configuration hétérotopique : elle apparaît à la fois comme crédible (de par la ruse rhétorique, mais aussi de par la ressemblance performative en jeu) et se discrédibilise elle-même (par l'énoncé explicite qu'il s'agit d'une invention et par l'interchangeabilité potentielle des nom propres). Elle est donc à la fois une autorité *et* ce qui la problématise. Puisque cette structure est non seulement inventée, mais qu'elle fictionnalise aussi ses

¹²⁸ Marc Bloch, *L'étrange défaite*, Éd. Gallimard, 2000, p.29.

rapports inhérents, puisqu'elle est une œuvre artistique et non pas une institution accréditée et reconnue, et puisque ces personnes sont explicitement interchangeables et deviennent ainsi des *personnes possibles* pour témoigner de l'expérience en question, cette connaissance change de nature et nous met devant certaines questions : est-ce que la substitution possible d'une identité-témoin annihile en même temps l'accès à une vérité historique (même si ce n'est que dans la fiction) ? Ou bien cette constitution particulière des archives de *l'Atlas Group* met-elle à nu notre croyance aux événements en tant que faits qui se présentent comme une chose incontestable, une « vérité irréductible », comme dit Rancière, dont chaque témoin pourrait éclaircir, à travers sa perspective personnelle, une facette, et qui est assuré de sa légitimation par une institution établie ? Comment établir ce qui est perçu comme événement, comme fait digne d'être rapporté, mémorisé et considéré comme élément d'une recherche portant sur l'histoire ?

En produisant d'abord une cohérence avec les modalités de cette position d'un sujet-supposé-savoir, et en les questionnant en même temps, *l'Atlas Group* touche, dans son organisation interne, à la politique : il produit des lieux depuis lesquels une parole devient audible, et cette parole concerne non pas une personne qui la dit effectivement, mais une communauté constituée par des individus explicitement inventés, *quelconques*, interchangeables même, mais néanmoins personnalisés par leurs énoncés particuliers. Puisque les expressions ne sont pas circonscrites exclusivement par leur attribution à un personnage, elles ouvrent en même temps vers un champ collectif potentiel. Cette tactique renvoie à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari appellent une *littérature mineure*, dans le sens où, comme ils écrivent,

son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une toute autre histoire s'agite en elle.¹²⁹

Comme Rancière, Deleuze et Guattari reconnaissent dans la littérature, dans la fiction, une puissance transformatrice, un réagencement du pouvoir à travers une position qui n'est pas subjective, mais celle d'une collectivité qui s'exprime à travers « l'affaire individuelle ». L'histoire de la communauté qui s'agite dans et à travers les protagonistes, les pratiques à l'œuvre dont ils témoignent et leurs perspectives aussi individuelles que *quelconques* et donc relevant de tout-le-monde, est justement celle qui est visée par le projet de *l'Atlas Group*. Les personnages inventés fonctionnent comme des prismes qui réfractent l'histoire et ses conditions de possibilité depuis des perspectives

¹²⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éd. De Minuit, 1989, p. 30.

hétérogènes. Les récits personnalisés de Walid Raad ont aussi un lien avéré avec la « grande histoire », avec le spectre de ces guerres et de leurs répercussions qu'il essaie d'éclairer dans ses archives. Les occurrences étranges attribuées à des personnes fictives sont toujours plus que des affaires individuelles : elles apparaissent à travers des angles précis, mais ne sont pas stables, circulent parmi des individus possibles divers, en créant ainsi une zone chargée de sens, mais indéterminée dans son ensemble.

La recherche raadienne nous propose des personnages possibles pour tenir une parole mineure, en se demandant ainsi non seulement comment la condition du témoin se construit, mais aussi comment cette position fragile d'une parole portant sur ce qui devient imaginable, une parole non-stable et non-soumise à une catégorisation fixe, non-inventoriable selon l'ordre sous-jacent du concept de témoin dans le champ de l'historiographie occidentale, pourrait se former.

Tout est fiction, invention, dans le sens où tout est inventé, produit par *l'Atlas Group*. Or, cette fiction est en lien direct avec le réel. Mieux, elle est basée sur des vécus *potentiellement réels* : ce qui apparaît dans les archives de *l'Atlas Group* a effectivement toujours un fond réel ; beaucoup d'éléments constituant les documents *viennent* originellement du monde réel, comme nous allons voir plus tard. Mais puisque, comme le formule Robert Kramer, « [l]e pouvoir, c'est la possibilité de définir ce qui est réel »¹³⁰, Walid Raad nous laisse dans le flou par rapport à cette réalité. Il en multiplie même les accès afin d'empêcher la possibilité de développer une position despotique, en inventant des personnages mineurs possibles, et en leur accordant à chacun une place dans son inventaire des réalités imaginables de ces guerres.

De la condition libanaise

*Dans les minorités, l'affaire privée est
directement politique*
Gilles Deleuze, *L'image-temps*

La question de l'autorité, celle du pouvoir lié à la reconnaissance du vrai et du réel, recèle encore une dimension autrement politique qui surgit lorsque nous tournons le regard vers le contexte particulier avec lequel *l'Atlas Group* est en dialogue direct : la situation libanaise. Pour mieux comprendre les ruses à l'œuvre dans le projet de *l'Atlas Group*, pour creuser en profondeur dans

¹³⁰ Robert Kramer, cité par François Niney in : *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, de boeck, 2002, p. 242.

l'hétérotopie qu'il développe, il nous semble indispensable de considérer la spécificité de cette situation. Avant de regarder ce dont les documents témoignent, faisons donc un petit détour par le Liban des années de guerre et d'après-guerre afin de mieux saisir cette réalité particulière qui est en jeu dans les archives de *l'Atlas Group*.

Hétérogénéités

Une première chose à souligner, et à prendre très au sérieux, est que le Liban repose sur une constitution particulière qui diffère fondamentalement de celle des États-Nations européens et américain (et donc des pays dans lesquels le modèle dominant de l'historiographie a été développé) : la société libanaise n'est abordable que sur la base de la considération sérieuse de son hétérogénéité fondamentale – hétérogénéité de la population aussi bien que des approches théoriques et pratiques de l'histoire et de la politique. Traditionnellement basée sur un système sectaire partagé par les dix-huit confessions et / ou ethnies reconnues, toute politique gouvernementale repose, depuis l'instauration de l'État libanais indépendant en 1943, sur la considération et la répartition des différentes communautés.¹³¹ Ces communautés,¹³² issues de clans élargis, sont implantées dans la vie de tous les jours, organisant ainsi un partage des institutions du quotidien. La plupart des institutions ne sont donc pas issues de l'État qui, lui, a toujours été, et est encore, très faible. La présence des communautés dans toutes les branches du pays est une réalité sur laquelle repose le fonctionnement de la société.

Mais ces communautés libanaises, qui sont la base du système sectaire, ne sont pas constituées par des membres forcément religieux, bien qu'elles aient des racines dans la religion.¹³³ Le mot arabe *tâ'ifa* qui signifie *communauté*

¹³¹ En 1995, l'article 95 de la constitution libanaise, celui qui règle une représentation équitable des communautés dans les fonctions publiques, a cependant été « remplacé par un nouvel article qui dicte l'abolition du communautarisme politique et arrête les mesures à prendre en vue d'atteindre ce but. Cet article est demeuré lettre morte depuis. » Ahmad Beydoun, *La dégénérescence du Liban ou La réforme orpheline*, Actes Sud, 2009, p. 18.

¹³² Il s'agit là de « groupe[s] de ménage et / ou de familles étendues qui ont en commun une foi, des rites, et une organisation religieuse. Ces communautés ont leurs propres tribunaux pour leurs affaires personnelles, des écoles, des hôpitaux, des associations de service sociaux, des médias (presse, radio, télé), souvent des partis politiques. En cas de crise, elles peuvent avoir des milices armées. Elles ont des mouvements de jeunesse, des associations à but religieux, des associations d'aide sociale, des coopératives, des associations d'immigrés, des programmes de logements sociaux. [...] Dans l'espace libanais, ces communautés coexistent dans des habitats fréquemment mélangés géographiquement. », Boutros Labaki, « Conflits régionaux, compétition internationale et conflits intercommunautaires au Liban (1840-1958) » in : *Kulturen und Konflikte im Vergleich. Comparing Cultures and Conflicts*, éd. Peter Molt / Helga Dickow, Nomos Verlag, 2007, p. 277-289, p. 277, traduction par l'auteure.

¹³³ Antoine Nasri Messarra, *Théorie générale du système politique libanais. Essai comparé sur les fondements et les perspectives d'évolution d'un système consensuel de gouvernement*, Cariscript, 1994, p. 25 « Les communautés par rapport à l'État au Liban ne sont pas des communautés de fidèles, mais des groupements culturels. Preuve en est qu'on trouve des sunnites athées et des maronites incroyants, ce qui paraît paradoxal à une opinion occidentale.

confessionnelle n'a pas exactement le même sens que sa traduction en français ou en anglais : son implication religieuse est beaucoup moins forte. Il englobe ainsi, plus généralement, le sens d'une *partie d'un ensemble* : un groupe, une classe, une secte, une communauté, parfois même une nation.¹³⁴ Ces communautés se sont développées sur la base d'églises différentes, mais ne sont, dans l'espace public, plus exclusivement construites comme communautés religieuses.¹³⁵

L'appartenance par la naissance à l'une des communautés reconnues par l'État est bien plus importante que la croyance : cette affiliation est la base de l'identité civique. Les enjeux liés au système sectaire libanais sont ainsi multiples et complexes. Ceci ne vaut pas seulement au niveau politique étatique (qui prévoit, par exemple, des sièges prédéfinis pour des membres d'une communauté dans l'organisation parlementaire du pays : le président est censé être maronite, le premier ministre sunnite etc.), mais s'étend dans la vie privée et même intime des libanais.

L'appartenance à une communauté définit ainsi l'identité auprès de l'autre et de l'ordre social.¹³⁶ Jusqu'en 2009, l'identification de la confession figurait nécessairement sur les cartes d'identité libanaises.¹³⁷ Pendant les années de guerre, cette affiliation à une communauté était contrôlée aux multiples barrages tenus par les différentes milices partout dans le pays. Elles ne laissaient passer que des individus du « bon côté », voire y tuaient les « ennemis » directs. Aujourd'hui encore, l'appartenance à une communauté spécifique est souvent évidente pour les Libanais à travers le nom de famille. De plus, les communautés ne sont pas uniquement une affaire nationale, mais s'étendent internationalement, ce qui va de pair avec un système compliqué de soutien financier et politique au-delà des frontières nationales.¹³⁸ Cet entremêlement

Dans un pays où le débat informationnel est largement ouvert, on n'a jamais lu une allusion dans la presse libanaise sur la croyance et la pratique religieuse du chef maronite de l'État ou du chef sunnite du gouvernement, ni sur la foi des chefs religieux des communautés. Religion et politique sont légalement distincts. »

¹³⁴ Voir Thomas Scheffler, « Religion, Violence and the Civilizing Process. The case of Lebanon », in : *Guerres civiles. Économies de la violence, dimensions de la civilité*, coord. par Jean Hannoyer, Éd. Kartala, 1999, p. 171.

¹³⁵ « Dans chaque communauté, les dogmes qui furent à l'origine du culte sont souvent peu connus – dans un cas extrême, celui des druzes, ils ne sont accessibles qu'au-delà d'un certain âge. Leur connaissance n'est pas nécessaire, au demeurant, dans la mesure où l'appartenance à une communauté, acquise par naissance, n'exige pas un engagement réfléchi.[...] Indépendante des cultes comme de tout substrat anthropologique spécifique, la démarcation effective entre les communautés tenait essentiellement – et tient toujours – au fait qu'un individu appartient obligatoirement à un groupe. » Samir Kassir, *Histoire de Beyrouth*, Éd. Fayard, 2003, p. 532.

¹³⁶ Voir Jihad Nammour, « Les identités au Liban, entre complexité et perplexité », in : *Cités*, 2007 / 1 n° 29, p. 49-58.

¹³⁷ Voir <http://news.bbc.co.uk/2/hi/7906125.stm>, consulté le 1^{er} juin 2012.

¹³⁸ « L'importance de chaque communauté dépend de facteurs qui découlent de son existence même, et d'autres qui dérivent de ses relations avec l'extérieur. Les premiers facteurs sont d'ordre démographique, social, économique et culturel. La puissance démographique de la communauté, le niveau social et culturel de ses membres, ainsi que sa puissance économique et

d'autres pays se reflète bien sûr aussi dans les intérêts qui poussaient des nations hétérogènes à intervenir dans les conflits. Nous y reviendrons.

Marques

L'imprégnation de pays européens et américains, avec leurs langues, cultures et références respectives, sur le territoire qu'est devenu le Liban, a une longue histoire depuis les croisades, et marque depuis la vie dans son ensemble.¹³⁹ Ainsi, à côté du fait qu'il y a des régions majoritairement chiïtes, maronites, druzes ou sunnites etc., il y a aussi une prévalence d'influence française, américaine ou arabe.¹⁴⁰ La complexité de cultures présentes côte à côte concerne surtout des « styles de vie », des références culturelles et politiques ainsi que les langues parlées. Il n'est pas rare qu'un Libanais, surtout s'il vient d'une famille aisée capable de lui payer une éducation internationale,

son degré de cohésion, sont des éléments qui déterminent sa puissance politique. Toutefois, cette puissance ne dépend pas uniquement de ces éléments, mais aussi des relations que la communauté entretient avec l'extérieur, car la plupart des communautés religieuses au Liban a des prolongements qui dépassent les frontières du pays, et gardent des liens, parfois historiques, particuliers et privilégiés, avec des forces politiques étrangères. En plus, les intérêts de certaines puissances régionales et parfois internationales, recoupent les intérêts de certains groupes confessionnels ou s'y opposent, selon les conjonctures, ce qui constitue un nouveau facteur dans l'équilibre établi.

L'équilibre interconfessionnel qui régit le système politique libanais est ainsi constitué de composantes internes, régionales et internationales, d'où sa complexité et son instabilité. Cet équilibre a joué un rôle déterminant dans l'établissement et le fonctionnement du régime parlementaire libanais de la Première République (1943-1990), ainsi que dans la constitution des institutions politiques de la Deuxième République (1990) ; son influence apparaît surtout dans les relations établies entre le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif, et au sein même de chacun de ces deux pouvoirs. » Issam Sleiman, « Équilibre interconfessionnel et équilibre institutionnel au Liban », in : *Le Liban aujourd'hui*, dirigé par Fadia Kiwan, CNRS Éditions, 1994, pp. 73-87, p. 73.

¹³⁹ « Dans les régions qui composent le Liban aujourd'hui et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, la majorité des catégories élevées de notable appartenait aux communautés sunnite, et druze. Il y avait peu de notables chiïtes et un nombre croissant de notables appartenant aux communautés chrétiennes surtout maronite. Cependant dès la fin du XVIII^e siècle et spécialement au début du XIX^e siècle les choses commencèrent à changer. Et cela comme conséquence de l'expansion des églises surtout catholique et protestantes dans l'Empire Ottoman. Un type d'éducation (moderne pour l'époque), commence à se développer, surtout dans les régions de peuplement chrétien, propageant progressivement les valeurs du « siècle des Lumières » et en tout cas de la modernité européenne. [...] D'un autre côté, l'expansion économique européenne dans l'Orient Ottoman, portée par la révolution industrielle et la navigation à vapeur, accéléra les échanges commerciaux et contribua à développer l'activité des marchands locaux dans l'import-export, en grand partie chrétiens, surtout des communautés grecque orthodoxe et grecque catholique. », Boutros Labaki, « Conflits régionaux, compétition internationale et conflits intercommunautaires au Liban (1840-1958) » in : *Kulturen und Konflikte im Vergleich. Comparing Cultures and Conflicts*, op.cit., p. 277-289, p. 279.

¹⁴⁰ À l'intérieur de la capitale, ces différences sont très visibles : tandis que les banlieues, majoritairement chiïtes, sont très imprégnées par la culture arabo-musulmane (la majorité des femmes est voilée, les écoles enseignent en arabe etc.), on trouve une influence américaine considérable dans quartier de Hamra, aussi majoritairement musulman, entre autres parce que l'université américaine de Beyrouth (AUB), une des plus importantes au Liban, est située ici. Tandis qu'à Ashrafié, quartier majoritairement chrétien, on se salue en disant *bonjour*, les enseignes que l'on voit dans le quartier Bourj Hammoud sont écrites en arménien.

parle les trois langues (anglais, français, arabe) couramment. La langue prédominante reflète en partie la provenance de celui qui l'utilise : le français, langue du « protecteur » et supporteur des églises chrétiennes (surtout la maronite) qui a eu le mandat sur le pays entre 1920 et 1943 (année de l'indépendance du Liban), l'arabe qui ancre le Liban dans la région du Moyen-Orient et l'anglais, langue d'un autre colonisateur qui soutenait jadis surtout certaines communautés opposées aux Français (notamment les druzes pendant les crises de la montagne de 1840-1860). Dans les écoles et les universités libanaises, une de ces trois langues – et les systèmes de pensées divergentes qui s'y reflètent – est à chaque fois employée¹⁴¹. Il s'agit d'une véritable coexistence langagière sur un même lieu, renvoyant à un prisme hétéroclite de manières d'appréhender le monde, ses perceptions et concepts.¹⁴²

Cette hétérogénéité des styles de vie repose sur des clivages politiques fondamentaux, et se traduit aussi avec la tentative de trouver des signes distinctifs forts avec les autres communautés.

À la place d'une classe dirigeante, ou d'une lutte de classes, on trouve au Liban un assemblage de minorités sans que l'une puisse véritablement dominer toutes les autres. Ces minorités qui constituent le Liban sont opposées en plusieurs points, non seulement par leur religion ou leur tradition, mais aussi par nombre d'autres considérations difficilement cernables dans leur ensemble.

¹⁴¹ Par exemple, l'Université Saint Joseph (USJ) enseigne en français, la American University of Beirut (AUB) en anglais, l'Université libanaise en arabe.

¹⁴² Certes, les langues et les « styles de vie » ne sont pas une copie conforme de leurs sources. On voit très clairement au Liban que l'appropriation d'un système référentiel le transforme en même temps, en crée des nouvelles formes (p.ex., l'invention du croissant au thym en témoigne, ou bien celle du mot *bonjourin*, littéralement *deux bonjours*, qui s'appuie sur la forme duelle en arabe adaptée pour répondre à *bonjour* à la manière libanaise). Voir par rapport à la « production secondaire » : Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*. Arts de faire, Éd. Gallimard folio, 1990, p.ex. pp. XXXVII et XXXVIII : « À la production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une *autre* production, qualifiée de « consommation » : celle-ci est rusée ; elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant. Il y a longtemps qu'on a étudié, par exemple, quelle équivoque lézardait de l'intérieur la « réussite » des colonisateurs espagnols auprès des ethnies indiennes : soumis et même consentants, souvent ces Indiens *faisaient* des actions rituelles, des représentations ou des lois qui leur étaient imposées autre chose que ce que le conquérant croyait obtenir par elles ; ils les subvertissaient non en les rejetant ou en les changeant, mais par leur manière de les utiliser à des fins et en fonction de références étrangères au système qu'ils ne pouvaient fuir. Ils étaient autres, à l'intérieur même de la colonialisation qui les « assimilait » extérieurement ; leur usage de l'ordre dominant jouait son pouvoir, qu'ils n'avaient pas les moyens de récuser ; ils lui échappaient sans le quitter. La force de leur différence tenait dans des procédures de « consommation ». À un moindre degré, une équivoque semblable s'insinue dans nos sociétés avec l'usage que des milieux « populaires » font des cultures diffusées et imposées par les « élites » productrices de langage. La présence et la circulation d'une représentation (enseignée comme le code de la promotion socio-économique par les prédicateurs, par des éducateurs ou par des vulgarisations) n'indiquent nullement ce qu'elle est pour ses utilisateurs. Il faut encore analyser sa manipulation par des pratiquants qui n'en sont pas les fabricateurs. Alors seulement on peut apprécier l'écart ou la similitude entre la production de l'image et la production secondaire qui se cache dans les procès de son utilisation. ».

L'hétérogénéité y est inscrite dans les plus fins détails de la vie, de la considération de l'individu et du vivre-ensemble des communautés. Tout de même, ces communautés ne sont pas isolées les unes des autres : sur la petite surface du pays (10 452 km², ce qui équivaut environ la taille d'un département français), ces communautés se partagent un quotidien et un espace commun, en se mêlant à maints égards.

La société libanaise est donc, dans toutes ses composantes, profondément hétérogène. La tentative de la saisir à travers des catégorisations prédéfinies, des concepts établis dans des contextes fondamentalement différents, « occidentaux », se révèle être doublement problématique : premièrement, ceux-là ont été développés dans et avec des conditions qui diffèrent profondément de la situation particulière du Liban et ne peuvent simplement pas être appliqués ; il faut, au contraire, les repenser à partir des circonstances différentes. Deuxièmement, ces catégories et concepts sont adaptés par une tranche de la société spécifique, tandis que l'autre s'y oppose et construit autrement le savoir et le fonctionnement politique ; ils sont donc *déjà* pris dans le conflit perpétuel, et leur application est *déjà* une affaire politique délicate. Rien que le recours à une manière de penser est donc, immédiatement, perçu comme une prise de position pour les uns et contre les autres, ce qui déjoue rapidement la possibilité d'un regard « neutre », extérieur.

L'œuvre de Walid Raad est justement une tentative de penser cette condition particulière, ses implications complexes, en prenant une position politique qui ne se laisse pas facilement instrumentaliser par les uns ou par les autres, et qui ne tombe pas non plus dans le piège d'un regard universaliste tentant de saisir les particularités à partir de catégories prédéfinies. Ceci est peut-être une des raisons pour lesquelles il nous plonge constamment dans une atmosphère étrange, souvent drôle (comme si ce dont il traite n'était pas si sérieux), et énigmatique (comme s'il s'agissait en vérité d'une sorte de fiction à traits policiers loin de la réalité).

Cependant, on trouve dans les dossiers de *l'Atlas Group* beaucoup de références plus ou moins directes à la situation libanaise – le communautarisme étant un élément important dans les guerres « civiles » – qui rendent aussitôt problématique à la fois sa constitution interne et les regards naïfs posés sur elle. Il déjoue ainsi, si on prend son œuvre au sérieux, la possibilité d'une interprétation hâtive et unilatérale – soit qu'on y lise une simple illustration d'une situation politique complexe, soit qu'on ignore ce rapport au réel en se contentant de se laisser divertir par la part humoristique de l'œuvre – et appelle à une position prenant en compte ce réel qui est sa référence et son point de départ, tout en acceptant de repenser à travers l'œuvre cette constitution et son rapport avec d'autres réels, sans oublier la part de persuasion malicieuse, la part du récit induit par la rhétorique raadienne.

Comment alors nous approcher de ces strates multiples qui s'entrecroisent dans l'œuvre ? Comment penser non seulement le Liban et ses guerres, mais aussi nos propres conceptions et leurs implications, à partir de *l'Atlas Group* ?

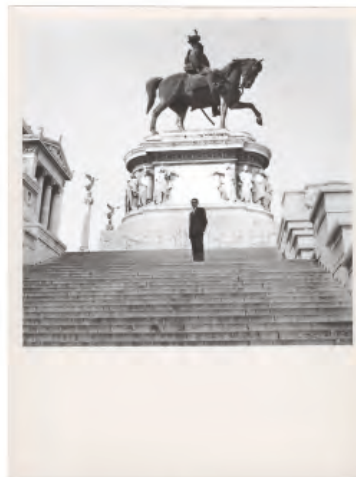
Prenons par exemple le personnage du docteur Fakhouri. Nous avons déjà vu que le nom même de Fadl Fakhouri se présente, de par sa double provenance chrétienne et musulmane, comme paradoxal ; il rend une identification du personnage selon sa communauté impossible, mieux : il mélange drôlement les deux et déjoue ainsi le piège d'une catégorisation préalable. Cette dimension implicite, mais non cachée, se révèle pour qui connaît la situation. Mais elle n'abolit pas le côté fabuleux qui est associé à ce monsieur, l'historien le plus important de son temps qui est aussi un personnage à traits rocambolesques, possédant une certaine ressemblance avec des figures de conte comme le héros le plus courageux ou la princesse la plus belle.

Civilizationnally, we do not dig holes to bury ourselves

Un des dossiers associés au docteur Fakhouri qui joue avec cette ambiguïté du personnage tout en insinuant l'indice d'une ligne politique spécifique est intitulé énigmatiquement *Civilizationnally, we do not dig holes to bury ourselves* (*Civilisationnellement, nous ne creusons pas des trous pour nous enterrer*). Il comporte les « seules photographies représentant le Docteur Fakhouri » et consiste « en une série d'autoportraits réalisée durant un voyage à Paris et à Rome en 1958 et en 1959 ». Chacune des 24 images montre le même homme, probablement dans sa trentaine ou quarantaine. Il se présente toujours habillé en costume, selon les codes vestimentaires occidentaux, sans jamais être visible de très près, ce qui rend son identification exacte difficile. Les photographies le montrent tantôt en train de poser devant des monuments comme la tour Eiffel, Notre-Dame de Paris, ou même d'autres édifices plus anodins (une gare par exemple), tantôt assis sur un banc dans un parc, dans une chambre d'hôtel ou dans un restaurant, au premier plan ou presque caché par d'autres personnes qui traversent l'image. Chaque image est vaguement datée (« Paris, 1958 » ; « Rome, 1959 »). Nous sommes ainsi apparemment confrontés à des photographies de vacances, d'un style amateur, habituellement réservées à un cercle privé ou familial. En somme, avec des clichés banals, précieux uniquement parce qu'ils représentent le fameux personnage énigmatique.

Ce dossier est peut-être le plus étrange des documents de *l'Atlas Group*, qui se dit être une fondation consacrée à l'élucidation et l'étude de la période des guerres libanaises (1975-1990), car les images représentées sont beaucoup plus anciennes ; elles datent précisément des années 1958-1959, et n'ont pas du tout de lien visible avec la guerre. Elles semblent tout simplement nous montrer un

homme ordinaire, d'une certaine classe sociale, certes, puisqu'il est toujours bien habillé et peut se permettre un voyage d'agrément en Europe. Les images ressemblent à tant d'autres prises de vue d'autres voyageurs, que c'est un sentiment de normalité, d'ordinaire qui y prévaut. Pourquoi donc inclure ce dossier dans le corpus de *l'Atlas Group* ?



Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves (extraits)

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad

Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Premièrement, les photographies semblent « prouver » non seulement l'existence du docteur Fakhouri, mais aussi son existence là, dans des lieux spécifiques (et réellement existants) et pour la plupart bien connus. Le fait que

ces images confirment qu'il existe, et qu'elles permettent même, jusqu'à un certain point, de l'identifier, est pourtant pour le moins curieux, si ce n'est déstabilisant, d'autant plus que Walid Raad insiste lui-même sur le fait qu'il l'a inventé. Le discours, une fois de plus, nous révèle le caractère fictif du personnage, tandis que les images semblent nous convaincre qu'il est pourtant réel. Les images techniquement produites sont ainsi au service de l'*inventio*, constituent une sorte d'argument visuel censé nous persuader de l'existence vraisemblable de Fakhouri.

Un autre élément important éclaire le rapport de ce dossier à l'histoire du Liban : le choix de la destination du voyage n'est peut-être pas si anodin qu'il le semble au premier regard. L'Europe, et surtout la France, ne sont pas des lieux neutres, indifférents, pour ce contexte spécifique qu'est le Liban, et leur visite par le docteur Fakhouri implique, potentiellement, quelques indications quant à sa position politique. L'État libanais indépendant a été conçu en 1943 par les Français, qui l'avaient jusque là administré sous régime de mandat (1920-1943), « autour des maronites ».¹⁴³ Ces chrétiens de l'Orient ont depuis longtemps été protégés par les Français et continuaient à revendiquer « une image édifiante de la France, la 'douce mère' (*al-umm al-hanûna*) selon une image répandue. »¹⁴⁴ Cette francophilie apparaît comme une marque particulière qui différencie les maronites – qui, d'ailleurs, revendiquent leur origine phénicienne plutôt qu'arabe¹⁴⁵ – des musulmans qui cohabitent sur le même terrain en s'alliant avec les pays et la culture arabes.

Le moment où le docteur Fakhouri fait son voyage coïncide de plus avec un moment historique particulier : les événements de 1958. Cette année-là, le Liban avait déjà été bouleversé par une « crise » qui peut en quelque sorte être considérée comme préliminaire à la guerre civile qui éclata en 1975. Cette crise, en pleine guerre froide, a été déclenché sous la présidence (maronite) de Camille Chamoun, qui avait refusé, suite à la demande de Gamal Abdel Nasser, de rompre les relations diplomatiques avec la France et l'Angleterre. Les tensions interconfessionnelles au Liban se sont ainsi intensifiées pour de multiples raisons, entre autres la création de la République Arabe Unie, qui relançait la question de l'unité arabe, opposant ainsi les chrétiens pro-occidentaux (et favorables à la doctrine Eisenhower visant à limiter le communisme) et les musulmans désireux d'annexer le Liban à la Syrie. C'est dans ce contexte, et suite à la demande de Chamoun, que l'armée américaine est intervenue militairement au Liban cette année-là.

¹⁴³ Samir Kassir, *Histoire de Beyrouth*, op. cit., p.540.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 541.

¹⁴⁵ Voir p.ex. Ahmad Beydoun, « L'histoire du Liban racontée par les « Phéniciens » du Cénacle libanais. Une machine à exclure », in : *Guerres civiles*, op.cit., p. 195.

Walid Raad rapproche ainsi dans ce dossier le docteur Fakhouri des visées « occidentalistes » par le simple fait qu'il s'intéresse visiblement à la France. Or, on pourrait aussi penser le contraire et le comprendre comme une sorte d'espion, autre strate qui sillonne aussi bien l'histoire du Liban que le projet de *l'Atlas Group* (nous y reviendrons). Retenons pour l'instant que le personnage apparaît ici en plusieurs strates qui se reflètent à travers les différentes perspectives des spectateurs : là où les uns, avec leur regard instruit et souvent partisan, peuvent voir un indice de ses idées politiques, de son implication militante même, les autres voient des images banales, reposant sur la pratique commune de photographies amateurs. À travers des images à l'apparence quelconque, il est donc possible de mobiliser, par la direction du regard, des registres de sens très différents : l'innocence et la quotidienneté rencontrent ainsi le mépris et l'indifférence ou le classement dans une constellation complexe.

*L'historiographie libanaise au prisme de l'Atlas Group.
Des historiens très singuliers*

Dans un dossier important, qui porte le nom de *Missing Lebanese Wars*, c'est ce même docteur Fakhouri qui thématise autrement, de manière sous-jacente, à travers un cahier qu'il aurait fabriqué lui-même, la coprésence compliquée des communautés au Liban. Une fois de plus, il est pertinent d'envisager la portée politique à travers une mise en rapport de ce dossier avec le réel. Afin d'en comprendre la complexité, regardons de près comment il est constitué. Il est présenté ainsi :

On ignore généralement que les grands historiens des guerres libanaises étaient des joueurs compulsifs. Ils se retrouvaient tous les dimanche au champ de course ; Maronites [dans une autre version, on trouve ici des Marxistes]¹⁴⁶ et Islamistes pariaient sur les sept premières courses ; Nationalistes maronites et Socialistes pendant les huit autres.¹⁴⁷

¹⁴⁶ *The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad, op. cit., p.68.*

¹⁴⁷ *The Atlas Group et Walid Raad, volume 1, op.cit., p. 15.*

Description of the Winning Historian:

With her, there is no cynicism and there are no conclusions, just a clear-eyed and compassionate acknowledgment of things as they are, a quality that can be termed wisdom. We should be grateful when it is handed to us in such generous terms

Where, there is no cynicism & there are no conclusions, just a clear-eyed & compassionate acknowledgment of things as they are, a quality that can be termed wisdom. We should be grateful when it is handed to us in such generous terms.

Race Distance:
1600 m.
Winning Time:
1:57
Average Speed:
49.28 km/hr.

Distance Between Horse and Finish Line:
- 79


Winning Historian / Time:
AB - 90

Historians' Initials and Bets:

1.	KS	+322
2.	MM	-384
3.	FF	-020
4.	PH	-200
5.	HG	-173
6.	RO	-429
7.	AB	-090
8.	SK	+045

33/0/2661

Date:
23 May 1992



Missing Lebanese Wars (les annotations n'apparaissent pas toujours dans les expositions)

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Premièrement, nous devons nous demander à quel genre de cahier nous avons affaire ici. En tant qu'utilisateur de centres d'archives, nous sommes habitués à trouver des indications exactes quant à la provenance et l'attribution

des documents à un contexte. Or, ici, la seule chose que la légende nous apprend par rapport à cela, c'est l'auteur qui l'a produit : le Docteur Fadl Fakhouri, l'historien le plus renommé de son temps dont l'œuvre reste dans l'ombre – puisqu'il est mort en 1993, il s'agit là de la période des guerres au Liban. Est-ce un cahier de notes de travail ? Ou bien une sorte de journal intime, qui n'a rien à voir avec son activité professionnelle ? Ces informations seront indispensables pour pouvoir utiliser le dossier en tant que source. Le personnage a-t-il été impliqué dans la situation décrite ou l'a-t-il observé (et est-il donc compétant pour en faire le témoignage) ? Il y est question d'historiens – des « grands historiens des guerres libanaises » dont il fait partie. Or, aucune référence directe n'est faite à sa participation aux jeux. En tant que personne qui rapporte ces « faits », le docteur Fakhouri n'est pas localisable, ce qui pose un autre problème pour classer le dossier. Et à qui s'adresse ce cahier ? Là encore, on reste dans l'incertain. Aucune indication n'est donnée concernant le cadre dans lequel il a été produit. Il reste ainsi une sorte d'objet curieux, insituable, sans contexte apparent.

Même en connaissant donc « l'identité » de celui qui a fabriqué ce dossier, il nous manque des identifications nécessaires pour déterminer la nature de ce document qui le rendrait opératoire dans une recherche.

Microcosmes

Avec ce début de légende (nous y reviendrons), nous nous retrouvons devant une sorte de microcosme, d'espace autre, loin des documents annotés de manière précise que l'on trouve habituellement dans des centres d'archives historiques, et loin aussi des images stéréotypées de la guerre qui est l'objet explicite du projet de *l'Atlas Group*. Le seul indice renvoyant aux conflits est l'indication que les personnes dont il est question ici sont « les grands historiens des guerres libanaises », ainsi que certaines dates indiquées sur les pages qui correspondent à l'époque. Mais les activités présentées dans ce cahier n'ont rien à voir avec les guerres à proprement parler ; comme si, le dimanche, les historiens étaient occupés à autre chose, comme s'ils profitaient de leur temps libre. Comme si, le dimanche, la guerre aussi était en congé, et que l'on passait à autre chose. Comme si ce dossier nous confrontait avec les temps de guerre sans la guerre. Cette dimension établit un contraste avec la guerre telle qu'elle apparaît dans la presse, avec l'image produite par les médias, à travers des informations et représentations pour la plupart graves et sérieuses et leurs images spectaculaires. L'effet de surprise produit par ce dossier se situe avant tout dans la prétendue banalité d'une situation, différant tellement de l'imagerie de la guerre et des éléments que l'on s'attend à trouver dans une telle entreprise. Le document est pourtant défini par le centre d'archives dans lequel il est placé comme étant censé mener, d'une manière ou d'une autre, à une compréhension de l'histoire des guerres civiles libanaises.

Qu'apprend-on donc de ces historiens (dont on connaîtra les initiales, mais pas les noms¹⁴⁸) qui sont, à part quelques dates, le seul indice de la guerre en cours ? Il peut tout d'abord paraître curieux qu'ils soient subsumés sous des catégories politiques, alors que, explicitement, il ne s'agit pas d'acteurs de guerre (militaires, miliciens, politiciens), mais de personnes en civil regroupées de par leur profession. Ceci crée une confusion des temporalités entre les événements contemporains auxquels ils assistent et leur étude ultérieure, qui serait leur travail à proprement parler. Bien que les historiens en question semblent apparaître en tant que personnes privées, il reste curieux qu'ils soient présentés par leur catégorie professionnelle. On n'apprend pourtant rien sur leurs centres d'intérêt respectifs : à part le fait qu'ils sont de « grands historiens des guerres libanaises », leur description ne nous apprend pas grand-chose, comme c'est le cas avec le docteur Fakhouri lui-même. Tous ces historiens qui peuplent *l'Atlas Group* semblent donc être occupés par autre chose que l'écriture de l'histoire, et ils sont difficilement identifiables : ils sont tout simplement présentés en tant que groupe de « grands historiens des guerres libanaises », puis divisés selon leur appartenance à des communautés religieuses et / ou politiques.

Cette manière de les présenter n'est pourtant pas évidente si l'on se positionne dans un contexte qui pense le métier d'historien comme une profession au service des sciences sociales, et qui devrait donc être le moins possible déterminé par des facteurs extérieurs à ce domaine. Or, cette division reflète la situation réelle au Liban, où l'identité civique est déterminée par la communauté ; et où il y a un conflit « communautaire » permanent dans le champ de l'historiographie.

Histoires libanaises

Jusqu'à ce jour, il n'existe pas de version « officielle », reconnue et légitimée de l'histoire de cette période confuse.

[L]'histoire du Liban se déroule constamment à plusieurs niveaux : histoire des communautés, histoires des familles, histoire de l'entité et de ses mutations. La complexité en est donc très subtile ; la simplification ou la généralisation impossibles. Aucune synthèse de cette histoire complexe, établie et acceptée par l'opinion commune n'est d'ailleurs parvenue à prédominer.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Les initiales sont KS, MM, FF, PH, HG, RO, AB et SK. Selon Walid Raad, elles se réfèrent à des personnes réellement existantes (par exemple, KS, probablement à Kamal Salabi, SK à Samir Kassir et AB à Ahmad Beydoun ; FF renvoie peut-être à Fadl Fakhouri, le personnage principal du dossier).

¹⁴⁹ Georges Corm, *Le Liban contemporain*, Éd. la Découverte, 2003, p. 59.

Bien qu'il existe donc au Liban des analyses singulières, pointant surtout des thématiques spécifiques, ainsi qu'une multitude d'histoires à caractère régional ou confessionnel et beaucoup de récits populaires, la littérature historique se caractérise avant tout par son hétérogénéité irréductible.

La plus grande partie des écrits historiques du temps de la guerre civile a été caractérisée comme une expression de la '*culture de guerre*'* : la réduction de l'historiographie libanaise à celle des régions, villes et villages séparés, voire à celle des communautés qui y demeurent. Cette tendance se répandit dans la mesure que la guerre persistait et que le pays tombait *de facto* en ruine. Chaque communauté (groupe sociale, religieux, ethnique) (re)découvre son histoire à elle, remémore son propre passé ou le reconstruit afin de donner une expression à l'identité collective spécifique et afin de se démarquer de l'« Autre », voire de s'imposer face à lui.¹⁵⁰

Une multitude d'études se consacre donc soit entièrement soit partiellement à ce qui s'est passé pendant ces années au Liban. Ces livres, écrits en anglais, français ou arabe, se trouvent sur le marché, sans pour autant acquérir le statut d'ouvrages de référence. La polémique autour du projet d'écriture d'un livre d'histoire unifié pour les écoles libanaises – jusqu'à ce jour, l'histoire enseignée s'arrête à l'année 1943, celle de l'indépendance du Liban – est à ce propos très parlante.¹⁵¹

Ceci va, bien sûr, de pair avec une certaine politique de l'histoire et de la mémoire dans le Liban d'après-guerre. Du côté de la politique officielle du pays, la question de son histoire n'est pas travaillée en profondeur. À la place d'une entente nationale, nous sommes confrontés à un espace blanchi peuplé de conflits apparemment insolubles. Une loi d'amnistie générale s'appliquant aux crimes perpétrés par toutes les milices et tous les groupes armés pendant la guerre civile, à l'exception des crimes commis à l'encontre de chefs religieux, de leaders politiques et de diplomates arabes et étrangers, fut promulguée rapidement au lendemain de la guerre – ce qui allait de pair avec une certaine amnésie (une tentative de refoulement ou d'oubli des « événements »). Avec cette loi, il est aussi devenu possible et monnaie courante qu'un grand nombre de criminels de guerre continuent à occuper des positions importantes, y compris parlementaires, dans le pays. Pour le dire avec les mots de l'historien libanais Fawwaz Traboulsi : « L'amnésie officielle gomme les responsabilités

* *en français dans le texte*

¹⁵⁰ Axel Havelmann, *Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhunderts. Formen und Funktionen des historischen Selbstverständnisses, Beirut Texte und Studien*, hg. Orient-Institut der deutsche morgenländischen Gesellschaft, Band 90, Beirut 2002, p. 235, traduction de l'auteur.

¹⁵¹ Voir par exemple Betty Gilbert-Sleiman, « L'unification du manuel d'histoire au Liban : enjeux et contraintes », in Franck Mermier et Christophe Varin (éd.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Actes Sud, 2010.

des seigneurs de la guerre qui sont devenus les maîtres actuels du pays. »¹⁵² L'intérêt de maintenir une telle loi est donc politiquement motivé : elle garantit à un certain nombre de personnes de garder le pouvoir, en institutionnalisant l'amnésie sous forme d'une loi d'amnistie. Nous y reviendrons.

Pour toutes ces raisons, l'histoire ne peut acquérir de statut officiel. Aucune « histoire des vainqueurs », comme le dit Walter Benjamin¹⁵³, ne peut être écrite, mais aucune « histoire des vaincus » non plus, parce qu'il n'y a pas eu de vainqueurs dans cette guerre « civile », et parce qu'aucune communauté, aucune classe, aucune perspective n'arrive à réellement dominer les autres, à s'imposer en tant que référence et à conduire l'État, à adopter une position officielle sur le passé du pays. Il y a des tentatives de saisir et d'analyser cette période, mais celles-ci ne sont pas considérées comme des références, ni comme des discours se rapportant à quelque chose d'objectif. La charge politique est immense, et les bases théoriques et les manières de faire sont tellement hétérogènes et inconciliables que beaucoup de sujets – avant tout ceux qui sont relatifs à l'époque des guerres civiles – restent dans l'ombre.

Hormis deux usages – devenus pratiques courantes – que le pouvoir fait de la guerre, celui de la guerre épouvantail (exemple : 'la liberté de l'information dans les années 1970 a conduit où vous savez ; il faut donc se montrer très strict aujourd'hui en matière de contrôle de l'information') et celui de la guerre-alibi (exemple : 'il est normal que nous n'ayons toujours pas de chiffres fiables, n'oubliez pas que nous sortons de 15 ans de guerre'), hormis ces deux discours, la guerre reste impensée dans une quelconque tentative d'historiographie officielle.¹⁵⁴

Partisans, Historiens

Qui pourrait donc être cette autorité dont parle Rancière plus haut, qui définit une parole véritable, des témoins justes ou des documents « authentiques », dans ce contexte libanais ? Comment penser l'histoire et définir les conditions de son écriture dans un tel contexte profondément hétérogène ? Ce qui est pertinent, « vrai », pour les uns ne l'est pas pour les autres. Les témoignages ne sont pas seulement, comme tout témoignage, subjectifs, mais ils présupposent également une part partisane. Ils sont potentiellement immédiatement appropriés pour appuyer une version des événements, et mobilisés contre une autre, sans qu'il y ait des conséquences légales, puisque la loi d'amnistie interdit leur considération officielle. Il y a

¹⁵² Fawwaz Trabulsi, « Les guerres libanaises : sur la nécessité de se souvenir et le besoin d'oubli », in : Franck Mermier et Christophe Varin (éd.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, *op.cit.*, p. 593.

¹⁵³ Voir Walter Benjamin, « Sur le concept de l'histoire », *op.cit.*, p. 432.

¹⁵⁴ Joseph Bahout, « Du pacte de 1943 à l'Accord de Taef. La réconciliation nationale en question au Liban », in *Guerres civiles. Économies de la violence, dimensions de la civilité*, *op.cit.*, p. 311.

certes des souvenirs personnels, des fragments de vécu mémorisés, souvent accompagnés de beaucoup de rancunes, mais ils ne se trouvent pourtant pas rassemblés, retravaillés de manière critique dans un cadre politique.

Si le régime libanais n'a pu qu'adopter le dogme de l'oubli, résultat de l'amnésie forcée, l'attitude des Libanais vis-à-vis de leur mémoire qu'ils ne finissent pas de censurer rend perplexé. Car les quinze dernières années ont vu l'instrumentalisation de la guerre libanaise et de ses différentes histoires par les politiciens de tous bords qui n'hésitent pas en vue de régler leurs comptes ou discréditer un adversaire, à débaler les crimes de l'un ou de l'autre, puisant dans l'histoire tous les faits qui leur permettent de servir leurs intérêts personnels. Ils s'attirent du même coup la sympathie d'un public réceptif, de par son expérience guerrière, à un discours revanchard, nourrissant ainsi les dissensions communautaires. Cette démarche qui exige des Libanais une schizophrénie volontaire les obligeant à tanguer entre oubli général et souvenirs particuliers, ne semble indigner personne.¹⁵⁵

Les années de guerre sont à la fois absentes et présentes dans le quotidien libanais : elles sont constamment citées, évoquées même ouvertement, mais sans jamais vraiment inciter à entamer un débat politique ou une analyse critique officielle, donc sans en tirer des conséquences. Les dits sur la guerre restent ainsi dans la sphère du on-dit, se répandent en tant que rumeurs, anecdotes, insinuations (nous y reviendrons). La loi d'amnistie apparaît ici comme un voile qui dissimule le passé, mais ce passé luit à travers elle. Penser un concept d'histoire, ou une conception visant à embrasser cette historicité particulière avec sa conflictualité propre, s'avère être la tâche ambitieuse à laquelle s'attaque le projet de *l'Atlas Group*. Mieux : cette tâche s'impose à nous si nous voulons saisir sa portée politique et sa force subversive. Mais n'allons pas trop vite, et revenons aux personnes qui sont directement concernées par la définition de l'histoire : les historiens.

Nous avons vu que l'écriture de l'histoire elle aussi, de par le contexte politique libanais, reste ancrée dans une expression plus ou moins combattante et implicitement inscrite dans une politique communautaire. Ahmad Beydoun, sociologue-historien qui travaille sur l'époque contemporaine, attire l'attention, dans plusieurs de ses textes, non sur l'histoire comme domaine de connaissance ou pratique de recherche, mais sur la personne des historiens qui l'écrivent, leurs perspectives et leurs présuppositions différentes.¹⁵⁶ C'est de cela que le

¹⁵⁵ Extrait du livret de l'événement Violence civile et mémoires de guerre – Ici et ailleurs, UMAM D&R, 2005, cité dans le mémoire de master d'Amanda Abi Khalil intitulé *Le Liban d'après-guerre : Le chantier artistique pour la mémoire*, Université Paris 3, 2008, p.15.

¹⁵⁶ Voir par exemple Ahmad Beydoun, *Identité confessionnelle et temps social chez les historiens libanais contemporains*, publications de l'Université Libanaise, Beyrouth, 1984, p.20 : « L'histoire que nous présentons ici est d'abord celle d'attitudes idéologiques saisies à l'œuvre dans le discours historiographique. Ce n'est donc pas, d'abord, celle de l'idéologie en tant que fonction du discours ou que message transmis par celui-ci. L'idéologie est ici ce qui

dossier *Missing Lebanese Wars* de *l'Atlas Group* se fait d'une certaine manière l'écho. Les historiens dont il y est question jouent les uns contre les autres, non pas en pariant sur des chevaux différents, mais sur le décalage entre le moment du franchissement de la ligne d'arrivée par le cheval et le moment où le photographe officiel déclenche son appareil. Leur répartition selon le type de course se fait de par leur appartenance politico-confessionnelle : « Maronites et Islamistes pariaient sur les sept premières courses ; Nationalistes maronites et Socialistes pendant les huit autres ». Il n'y a donc pas seulement une subordination des historiens à leur communauté respective, mais aussi une distribution claire qui définit qui parie contre qui, qui sera adversaire de qui et qui ne se rencontrera pas dans le jeu. En outre, le couple « Maronites et Islamistes » ne joue que sur 7 courses, tandis que les « Nationalistes maronites et les Socialistes » se rencontre 8 fois. Ces règlements dont la raison reste obscure insinuent un certain ordre des distributions et des rapports entre les communautés, mais celui-ci reste implicite, n'est pas expliqué.

Le dossier saisit donc la complexité de cette problématique propre à l'historiographie libanaise par un détour, presque accessoirement : mine de rien, au champ de course un dimanche, nous nous trouvons au cœur d'un conflit persistant et apparemment insoluble. Les historiens, au Liban et aussi dans le projet de *l'Atlas Group*, sont adversaires dans une même discipline, et leur rivalité dépasse de loin une simple concurrence entre chercheurs : ce qui est en jeu, c'est la mission impossible de fabriquer une grille de lecture notoire censée subordonner les versions des autres. Gagner en tant qu'historien, ce serait produire la version officielle de l'histoire libanaise, une version dominante qui serait considérée plus essentielle que celles des autres, qui serait incontournable, un modèle à partir duquel les autres devraient s'orienter ; qui serait peut-être contestable, mais qu'on ne pourrait pas ignorer.

La triste allégorie à l'œuvre semble donc être claire : la reconnaissance d'une vérité historique ne dépend pas tant, au moins dans ce contexte, du contenu véridique d'une version de l'histoire, mais bien plutôt du pari le plus juste, de la pensée stratégique qui calcule le mieux afin d'atteindre un but précis. En cela, elle a des traits communs avec les stratégies guerrières ou militaires (auxquelles il est fait allusion, dans le cas du dossier du docteur Fakhouri, par l'identification de leur appartenance).

modèle le discours en commandant le mode de distribution de ses éléments, ses proximités et ses silences, le sens de ses vecteurs et la formation de leur résultante... Bref, en abordant le discours historiographique nous nous proposons de reconstituer son armature la plus intime (mais qui souvent est ouvertement affichée), armature que structure une pensée saisie à la gorge par le désir. » Voir aussi certaines des analyses dans Ahmad Beydoun, *Le Liban. Itinéraires dans une guerre incivile*, Éd. Karthala-CERMOC, 1993.

Différences internes

Or, si l'on regarde de près, les désignations de l'appartenance des historiens à un « camp » ne sont pas si concrètes qu'elles semblent l'être, et elles ne jouent pas toujours sur le même plan. Les maronites sont une communauté religieuse, la plus grande communauté chrétienne au Liban. Ils ont, en tant que communauté, un pouvoir politique, mais au sein de cette communauté, il y a des courants et partis différents : il ne s'agit donc pas d'un bloc politiquement homogène.

Les « Marxistes » renvoient aussi à des partis différents : le parti communiste libanais (LCP) – multiconfessionnel, qui n'est donc pas associé uniquement à une communauté spécifique – et l'organisation de l'action communiste au Liban.¹⁵⁷ Tous les deux étaient militarisés.

En ce qui concerne les « Islamistes », on ne sait pas clairement qui cette appellation désigne : un groupement extrémiste musulman ? Lequel ? Il y a quatre, voire cinq communautés musulmanes reconnues au Liban – sunnites, chiites, alaouites, et ismaélites, sans compter les druzes qui sont parfois assimilés à une minorité musulmane, et ces communautés sont loin de créer une unité. Jusqu'à aujourd'hui il y a des luttes intercommunautaires violentes, notamment entre chiites et sunnites, qui sont menées par des courants extrémistes de chaque camp. Peut-être que les « Islamistes » dont parle le dossier fait référence au Hezbollah : à la fois milice et parti politique, il ne s'est pourtant formée qu'en 1982, en réaction à l'invasion israélienne, en s'autoproclamant comme « résistance ». Il est plus probable que la « catégorie » des islamistes renvoie ici à une certaine construction médiatique, telle qu'on la rencontre souvent dans les médias internationaux qui nous parlent fréquemment d'« islamistes » pour désigner des criminels, voire des « terroristes ». Nous allons voir comment un autre document – *The Bachar Tapes* – développe plus explicitement une réflexion critique de cette construction.

Et qui sont les « Nationalistes maronites » ? Walid Raad fait ici probablement allusion aux phalanges, un parti politique fondé en 1936 par Pierre Gemayel après sa visite de l'Allemagne nazi (et en référence à celle-là),¹⁵⁸ militarisé depuis le début des guerres en 1975 et opposé à d'autres courants chrétiens, ou bien aux forces libanaises, initialement la branche militaire des phalanges, devenues après la mort de Bachir Gemayel en 1982 un parti séparé, s'opposant aux milices musulmanes de gauche et aux Palestiniens.

Par « Socialistes », on pourrait entendre le parti socialiste progressiste, un parti politique représentant majoritairement des membres de la communauté druze (bien qu'officiellement le parti se proclame laïque).

¹⁵⁷ Voir Zeina Maasri, *Off the wall. Political posters of the Lebanese civil war*, I.B. Tauris, 2009, pp 27, 28.

¹⁵⁸ voir Robert Fisk, *Pity the nation. Lebanon at war*, Oxford University Press, 2001, p. 65.

Ces quatre « groupes », tout en apparaissant comme clairement identifiables par la manière dont Walid Raad les évoque avec sa rhétorique particulière, sont donc eux-mêmes hétérogènes et difficilement discernables dans le contexte libanais – il n’identifie pas explicitement les partis politiques ou communautés qui les comprennent. Une fois de plus, il brouille les frontières, une fois de plus, il mélange les catégories, nous renvoie à un univers bourgeois dans lequel l’ordre des choses est complexe, opaque et paradoxal à la fois. À travers l’apparence d’un ordre s’immisce la coexistence de plusieurs plans hétérogènes. La situation qu’il évoque n’est donc pas si évidente qu’elle en a l’air : à la place d’une identification des joueurs, nous sommes confrontés à une distribution résultant d’une attribution à des groupes, et ces groupes ne sont même pas identifiables selon un même schème de distinction.

Leur coexistence insinue la complexité des oppositions politiques réelles au Liban, et montre à quel point il est difficile de saisir leurs enjeux. Ainsi, sous son apparence innocente et naïve, les implications politiques très lourdes du dossier grondent au sous-sol et le chargent d’une atmosphère conflictuelle. L’une de ces strates politiques est justement celle engendrée par les constructions médiatiques simplistes auxquels le public international est constamment confronté. En l’amalgamant avec la complexité des catégories (la différence entre une communauté religieuse comme les maronites et un parti politique comme les marxistes) qui, en réalité, s’emboîtent potentiellement l’une dans l’autre, il devient évident que des classifications unilatérales échouent forcément à saisir la situation et deviennent elles-mêmes une affaire conflictuelle.

Alliances, intimités

De plus, les alliances entre les différents groupes pendant cette guerre étaient loin d’être constantes.

[I]l est stupéfiant, au vu de la brutalité dont beaucoup de ces batailles témoignent, de constater à quel point la formation d’un concept clair et stable de « l’ennemi » faisait défaut. Presque toutes les parties de la guerre civile ont changé de front plus d’une fois entre 1975 et 1990 et se sont alliées avec les ennemis jurés d’autrefois. Beaucoup d’actes de violence politique demeurent anonymes à ce jour, sans que l’auteur soit connu et sans destinataire politique précisé. Même si cela semble être paradoxal : les parties actives de la guerre civile n’ont apparemment pas d’« ennemie réel », mais seulement des ennemis tactiques au jour le jour. »¹⁵⁹

¹⁵⁹ Thomas Scheffler, « Religion, Violence and the Civilizing Process. The case of Lebanon », in : *Guerres civiles. Économies de la violence, dimensions de la civilité*, op.cit, p.177, traduction de l’auteur.

L'orientation était donc extrêmement difficile. Les alliances et hostilités changeaient de manière imprévisible. Comme il ne s'agissait pas d'une guerre entre des camps opposés clairement identifiés et stables, la violence semblait à plusieurs égards gratuite et totale. Savoir que quelqu'un adhère à une milice ne voulait pas dire connaître automatiquement ses ligues : il fallait, de plus, suivre de près l'actualité pour saisir les changements imprévisibles. Dans l'œuvre de Walid Raad, ces incertitudes s'immiscent perpétuellement à des moments différents, aussi bien à travers les images et qu'à travers les textes, et sont presque toujours couplées avec l'apparence d'un ordre, d'une possibilité d'assimiler les éléments divergents, pour créer l'illusion qu'une analyse unilatérale serait possible. Il utilise la ruse de la ressemblance performative non seulement dans la présentation du projet mais également à l'intérieur même des documents. Nous sommes constamment face à une apparence d'homogénéité, du moins face à une apparence de plan qui serait capable de fonctionner comme une plateforme sur laquelle des divisions peuvent être créées, un inventaire peut être réalisé, mais Walid Raad nous prive aussitôt de ce fondement en le brisant. Il faut d'abord reconsidérer ce fondement, problématiser sa constitution, c'est-à-dire les concepts et l'épistémè sur lesquels il est bâti.

Cependant, Fakhouri ajoute des « informations » supplémentaires, qui apparaissent assez cryptiques, concernant les historiens individuels qui sont évoqués dans *Missing lebanese wars*. Il s'agit de phrases décrivant, poétiquement et souvent polémiquement, à chaque fois, l'historien qui a gagné. Ainsi trouve-t-on par exemple ces formules : « Il n'est pas simplement misérable. Il est brillant en cela. Il semble qu'il n'y ait pas un événement, si trivial soit-il, qui ne l'emmènerait pas à une auto-mortification frénétique. »¹⁶⁰, « Incontestablement, il boit jusqu'à l'excès, et quant à sa relation avec les femmes, il est essentiellement très timide. On sent qu'il est terriblement inhibé sexuellement. Il est également un maniaque d'ordre et de propreté. »¹⁶¹, « Il a toujours pointé du doigt divers voyous, crétins, néo-colonialistes et une conspiration imaginée de cambistes juifs qui, disait-il, étaient décidés de garder son pays pauvre et servile. »¹⁶² « Ce qui était le plus important pour elle était d'éviter tout ce qui pourrait rappeler de l'empathie. »¹⁶³, « Il a 71 ans, mais il a été en prison pendant 6 ans et pendant 10 ans, il a été assigné à domicile et en exil. Ces 16 ans devraient donc être déduits. Il a alors 55 ans. »¹⁶⁴, etc.

¹⁶⁰ « He is not merely misérable. He is brilliant at it. There seems no event, no matter how trivial that does not arouse him to a frenzy self-mortification. »

¹⁶¹ « He undeniably drinks to excess, and as far as women goes, he is essentially very shy. One feels that he is sexually terribly inhibited. He is also obsessively tidy and clean. »

¹⁶² « He always pointed the finger at assorted rogues, morons, neo-colonialists and an imagined conspiracy of Jewish currency traders who he said are bent on keeping his country poor and servile. »

¹⁶³ « What mattered to her most was to avoid anything that might be reminiscent of empathy. »

¹⁶⁴ « He is 71, but for 6 years he was in prison and for 10 years he was under house arrest, and in exile. So those 16 years should be deducted. Then he is 55. »

Ces commentaires semblent être complètement arbitraires et n'avoir aucun rapport avec leur appartenance communautaire, ni avec la guerre en cours, ni avec le jeu qui réunit les historiens. Cependant, ils sont extrêmement chargés de sens et d'émotion, et ils contiennent des allusions discrètes non seulement aux caractères déséquilibrés des joueurs, mais aussi à des situations, des non-dits et des hostilités reliées à la guerre. En cela, ils ressemblent à tous les titres donnés aux documents de *l'Atlas Group*. Et, comme les titres, ils réunissent des éléments qui ont été soigneusement séparés auparavant par une ressemblance de style : comme si ces notes reproduisaient un ensemble perdu, chargé d'animosités complexes, certes, mais contenant tout de même une unité. Il est impossible d'identifier les appartenances partisans ou communautaires à partir de ces commentaires : chaque historien redevient un individu, et ces individus constituent une autre forme de communauté de misérables sur plusieurs niveaux. Il semble que les informations données relèvent d'une connaissance intime des personnes, donc d'une proximité entre elles. Le ton est souvent discrètement hostile, ou un peu sarcastique. Fakhouri nous dévoile ici non seulement les névroses et méfiances de ses collègues, mais aussi leur passé (en nous informant par exemple qu'un de ses collègues a été incarcéré sans nous dire pourquoi). Ses phrases suggèrent ainsi à la fois une proximité entre les différents historiens et des ressentiments sous-jacents.

Les références à la guerre ne se réduisent donc pas aux « événements ». Mieux : Walid Raad évoque une atmosphère sous-jacente qui résulte de la situation complexe et conflictuelle. Il semble d'abord nous emmener à l'intérieur du conflit, nous mettre face à des scènes secondaires dans lesquelles il se reflète à maints égards, et conjointement, il nous rend une lecture unilatérale impossible, en instaurant dans son « document » des éléments contradictoires.

Les inventions de situations et personnages étranges de Walid Raad ouvrent donc vers un espace imaginaire complexe qui reflète la charge politique sous-jacente dans des circonstances qui paraissent anodines, mais qui, en même temps, défait sans cesse les certitudes qu'il introduit. Et, une fois de plus, une lecture « naïve », extérieure – qui n'associe pas ce dossier à la situation particulière mais s'en approche à travers son apparence biscornue, par l'insolite, qui ajoute une part de l'humour aux documents – capte les enjeux, certes très différemment, qui échappent éventuellement à une lecture instruite. L'essentiel est leur point de rencontre qui confronte la surcharge politique avec l'humour qui permet de s'en distancier, la dispersion en détails avec la vue d'ensemble singulière.

Missing lebanese wars contient aussi un autre aspect qui traverse l'œuvre de Walid Raad tout entière : puisque, malgré l'apparence, rien n'est concrétisé – ni dans son œuvre, ni dans le Liban de guerre et d'après-guerre –

tout est imaginable, voire redoutable. Impossible d'en apprendre plus sur ces « acteurs de guerre » présumés ; ce qui est dépeint ici est plutôt un champ de sens potentiel, vague et obscur, qui ne fait qu'indiquer de manière nébuleuse certaines oppositions. C'est ainsi qu'entre en jeu une autre strate surchargée politiquement qui sillonne les documents de *l'Atlas Group* : la sphère omniprésente déjà mentionnée des rumeurs, de la suspicion et des on-dit.

Des « on-dit » : suspicion, rumeur, savoirs populaires

Revenons un moment au dossier *Missing Lebanese Wars*. La légende nous dit ceci :

On ignore généralement que les grands historiens des guerres libanaises étaient des joueurs compulsifs. Ils se retrouvaient tous les dimanche au champ de course ; Maronites [dans une autre version, on trouve ici des Marxistes]¹⁶⁵ et Islamistes pariaient sur les sept premières courses ; Nationalistes maronites et Socialistes pendant les huit autres. Course après course, les historiens se tenaient derrière le photographe officiel dont la tâche était de fixer sur la pellicule le moment où le cheval gagnant franchirait la ligne d'arrivée. On dit que les historiens avaient convaincu (certains disent soudoyé) le photographe de ne prendre qu'une seule photographie du cheval gagnant à l'arrivée. Chaque historien pariait sur le moment précis – combien de fractions de secondes avant ou après le franchissement de la ligne d'arrivée par le cheval – où le photographe prendrait son cliché.¹⁶⁶

Ce petit texte nous plonge dans un espace anecdotique, presque fabuleux, et cela entre autres parce qu'il y est question de la sphère du « on » chère à Michel Foucault, qui donne, selon lui, accès au socle épistémologique d'un temps :

[...] ce qui est premier, c'est un ON PARLE, murmure anonyme dans lequel des emplacements sont aménagés pour des sujets possibles : « un grand bourdonnement incessant et désordonné du discours' »¹⁶⁷

écrit Deleuze à ce sujet. Nous reviendrons plus tard au propos de Foucault. Pour l'instant, dévisageons le cahier du docteur Fakhouri, où ce qui est dit est rapporté à travers l'évocation d'un « on » (« on dit »). Mais qui ou quoi est « on » ?

¹⁶⁵ *The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad, op.cit.*, p.68.

¹⁶⁶ *The Atlas Group et Walid Raad*, volume 1, *op.cit.*, p. 15.

¹⁶⁷ Gilles Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, 1984 / 2004, p. 62.

On

Dans la langue courante, ce pronom impersonnel peut être utilisé en remplaçant *nous*, bien que le *nous* soit plus précis : contrairement au *on*, il implique aussi bien une identification qu'une adhésion avec une communauté définie. Le *on* reste toujours plus flou, illimité. À travers « on », on peut aussi, au contraire, évoquer une position neutre qui ne se laisse pas ramener à des énonciateurs concrets. Cette ambiguïté persiste dans le dossier du docteur Fakhouri, où le sens de ce mot semble vaciller entre ces deux pôles de signification.

Chez Heidegger, le *On* (*Man*) a une autre fonction que chez Foucault, pour qui la capture de cette sphère ouvre vers une compréhension du sous-sol épistémologique. Pour Heidegger, *On* est pour le neutre, le tout-le-monde et personne à la fois, il est « les autres » (ce qui correspond à l'usage du mot en allemand, où l'utilisation en tant que *nous*, même sans clairement définir et délimiter une communauté, n'est pas adéquate). Le *On* régit le comportement ordinaire et le vivre-ensemble en public. Il est ainsi le sujet même de la quotidienneté, de la médiocrité, de la moyenne, et en même temps, il n'est pas localisable ou déterminable.¹⁶⁸ Le *On* est donc, transversalement, ce sujet qui échappe à l'identification, celui qui absorbe le *je*, le *tu*, et le *il / elle*, celui sur lequel tout le monde peut se reposer, et derrière lequel il est possible de se cacher pour ne pas désigner un auteur responsable. Ce qui est dit à travers des « *on-dit* » est donc loin de faits historiques remémorés, et ne devrait pas apparaître dans le document d'un historien, sauf si celui-ci les utilise comme source pour analyser des rumeurs. Il s'agit plutôt d'histoires racontées sous forme d'anecdotes, de rumeurs ou de savoirs populaires qu'*on* se raconte et qui ne sont pas vérifiables. L'utilisation de ce pronom indéfini nous ramène donc, selon ce concept du *On*, à une sphère brumeuse, difficilement pénétrable et localisable, qui est intimement liée avec les *lieux communs* que nous avons évoqué plus haut dans le cadre de l'*inventio* : tous les deux se réfèrent à une alliance sous-jacente dans une société qui n'est personne, mais qui agit à travers tout le monde.

Le *On* de Maurice Blanchot et sa reprise par Deleuze se distinguent sensiblement du *On* heideggérien. « Personne ne fait partie du *On* », écrit Maurice Blanchot dans l'*Espace littéraire* :

'On' appartient à une région qu'on ne peut amener à la lumière, non parce qu'elle cacherait un secret étranger à toute révélation, ni même parce qu'elle serait radicalement obscure, mais parce qu'elle

¹⁶⁸ voir Martin Heidegger, *Être et temps*, § 27. « L'être-Soi-même quotidien et le *On* », Éd. Gallimard, 1992.

transforme tout ce qui a accès à elle, même la lumière, en l'être anonyme, impersonnel, le Non-vrai, le Non-réel et cependant toujours là.¹⁶⁹

À la place de définir le « On » (avec un O majuscule), Blanchot le localise, et son emplacement ici n'est pas neutre – loin de là – mais *transformatif* : dans cette région, tout perd sa subjectivité, tout se noie dans l'anonyme. Accéder à cette sphère modifie ainsi la donne : ce qui y touche *devient* quelconque, impersonnel. Deleuze développe toute une pensée de l'événement à partir du « on » de Blanchot :

C'est le on des singularités impersonnelles et préindividuelles, le on de l'événement pur où il meurt comme il pleut. La splendeur du on, c'est celle de l'événement même ou de la quatrième personne. C'est pourquoi il n'y a pas d'événements privés, et d'autres collectifs ; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particularités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel.¹⁷⁰

Ici, le on devient donc le lieu de l'expression de l'événement même en tant que singularité irréductible, détachée de son témoin ou de sa reconnaissance. Il ne se laisse pas saisir avec une pensée dichotomique qui distingue le privé du public, le particulier et le général. Il ne désigne donc visiblement pas la médiocrité ou la quotidienneté – qui sont des qualités attribuées – bien au contraire : il est le point de fusion qui fait surgir la portée de l'événement, non pas à travers un vécu ou une médiation, mais *en tant que tel*.

On au pluriel

Comment comprendre le *on* auquel Walid Raad fait appel dans *Missing Lebanese Wars* ? Dans les quelques lignes (qui sont originellement écrites en français, puis traduites en anglais¹⁷¹) qui l'introduisent, nous sommes confrontés avec une portée du *on* qui introduit une difficulté, qui ajoute une autre direction que ces concepts du « on » : le « on » de Walid Raad, tout en restant une zone anonyme, tout en exprimant un événement, se trouve en quelque sorte *dédoublé*. Nous n'avons pas affaire avec *un* « on » impersonnel ou général qui s'exprime, mais au moins avec *deux* « on » différents – « on » qui ignore cette habitude des historiens de passer leur dimanche à l'hippodrome en pariant, et « on » qui « dit que les historiens avaient convaincu le photographe... ». Visiblement, ces deux « on » sont distincts, vu que l'un des deux ignore ce que l'autre connaît en toute

¹⁶⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 22.

¹⁷⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, 1969, p. 178.

¹⁷¹ Dans la version anglaise, on trouve « it is little known... », « it is said that... », à la place de « on ignore généralement... », « on dit... », ce qui correspond à la généralisation des paroles anonymes prononcées ; à la place d'accorder un pronom personnel, la forme passive indique des énoncés généralisés.

précision. Il semble qu'un des « on » occupe la position de l'ignorance, de l'extérieur (nous ?) et l'autre « on » celle de l'initié, de l'intérieur (eux, les Libanais ?). Tout en apparaissant comme des positions généralisées, impersonnelles et donc anonymes et non-localisables, ces deux *on* reflètent des positions distinctes qui renvoient aux contextes diffus auxquels l'œuvre de *l'Atlas Group* fait appel.

Une fois de plus, Walid Raad glisse de la différence dans une donnée à l'apparence cohérente – cette sphère du « on » qui se présente comme zone épaisse et qui rend les voix indiscernables – une fois de plus, il crée un moment hétérotopique au sein d'un espace qui semble être homogène, mais cette fois-ci, celui-ci est en lui-même une zone indéterminée plutôt qu'un emplacement. Tout en généralisant la parole, il instaure dans la généralisation même une distinction qui à la fois complexifie le propos et le rend obscur. Dans l'unité présumée de « on » (de par l'utilisation du même mot), une multitude d'éléments hétérogènes se cache.

« On » devient ici le nom pour désigner des énoncés divers, contradictoires mêmes – le murmure du « on dit » apparaît comme source d'information hétérogène qui se donne par le récit. Ce que nous dit ce « on » apparaît tantôt comme une banalité évidente connue par tout le monde, tantôt comme un savoir intime, presque secret, de la situation. « On » est donc profondément ambigu et se réfère à la fois au général (dans le sens d'une intersection des suppositions de tout le monde, du dénominateur commun) et à une connaissance particulière, intime, des événements. Il semble que ces deux *on* font à la fois référence à deux *nous* et à deux voix anonymes. Et ceci, nous l'avons déjà suggéré, est une couche essentielle : ce qui paraît comme une généralisation, comme un lieu commun, n'est pas une chose homogène dans le projet de *l'Atlas Group*. Il nous donne ainsi à penser une sorte de généralité particulière, qui demeure indéterminée à maints égards, mais qui se trouve tout de même circonscrite. Une fois de plus, les spectateurs se trouvent reflétés dans le dossier – et cette fois-ci, la plupart d'entre eux va se sentir appelée par le on qui ignore (qui savait que les historiens des guerres libanaises étaient des joueurs au champ de course ?).

Anecdotes, rumeurs

Les différentes dimensions de *on* désignent ainsi aussi bien un socle commun, l'indice d'un événement et la sphère des savoirs populaires, que la rumeur portant sur des événements. Il peut pourtant être propice de renvoyer ici à une dimension de l'anecdote qui est intimement liée à la sphère du « on », puisque c'est dans cette sphère qu'elle se forme souvent et à travers elle qu'elle circule. Walter Benjamin écrit à son propos :

Les constructions de l'histoire sont comparables à des ordres militaires qui détournent et casernent la vraie vie. À l'inverse, l'anecdote est comme une révolte de la rue. Elle rend les choses spatialement plus proches, elle les fait entrer dans notre vie. Elle représente l'opposé exact de l'histoire qui requiert l'identification, l'« intropathie » sous l'effet de laquelle tout devient abstrait.¹⁷²

L'anecdote a donc le pouvoir de nous approcher des choses, elles sert à s'emparer d'une situation en la rendant concrète et vitale. Elle est, dans un certain sens, l'autre de l'histoire (savante), l'autre côté du miroir qui traite aussi d'événements d'autrefois. Mais elle le fait en s'adaptant à la vie plutôt que de s'en éloigner. Elle est souvent méprisée, puisqu'elle s'aligne sur les circonstances du présent, et aussi parce qu'elle est en voisinage intime avec la sphère des rumeurs. Ce qui caractérise ces dernières, c'est qu'il est impossible de retracer d'où elles viennent, qui les a inventées ou mises en circulation, et pourquoi. Peut-on croire ce qu'on entend ? Est-ce que les mots décrivent et expliquent ce que l'on sent déjà intuitivement ? Il y a quelque chose qui se passe, mais ceci reste insaisissable, incertain, flou : comment s'en emparer pour comprendre, pour en déduire des comportements adaptés, pour prévoir un minimum ce qui va arriver ?

Les *on-dit* ont aussi une fonction : ils créent une corde invisible qui lie les personnes initiées (les *nous* indéfinis), et cette corde dispose d'une performativité inhérente : la circulation des *on-dit* ne constitue pas seulement une réaction à une situation donnée ; elle transforme aussi la perception (des *eux*, de l'autre, des coupables, des circonstances), et mène par moments à des actions (par exemple pour « prévenir » une attaque de la part de l'ennemi annoncée par la rumeur). Une de ses caractéristiques est qu'elle est incontrôlable, ce qui la rend potentiellement dangereuse. Elle est capable de mobiliser des gens, ou de les opposer, et induit ainsi une vigilance basée sur le mépris. Elle est donc, surtout dans un pays en guerre, une affaire politique.

Théâtre d'une guerre civile qui n'en finissait pas de durer, le Liban a constitué un terreau très riche en rumeurs. La rumeur n'y est pas seulement fréquente, elle a atteint le paroxysme de sa présence ; touchant tous les aspects de la vie, elle a acquis un caractère de quotidienneté analogue à celui de la presse et des médias. À la communication formelle des médias fait désormais pendant une communication informelle issue de la multitude. À tel point que le terme « rumeur », *ishâ'at*, devient interchangeable avec celui d'« information » et qu'il est très fréquent d'entendre demander, plutôt que le traditionnel « quelle sont les dernières nouvelles ? », le « que raconte-on en ville ? », ou, mieux encore, « quelles sont les dernières rumeurs ? » Dans cette dernière proposition, le terme

¹⁷² Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Éditions Le Cerf, 1989, p. 561 [S 1a, 3].

« rumeur » n'est pas entendu dans le sens péjoratif de fausses nouvelles, mais de nouvelles « officieuses », c'est-à-dire un secret dévoilé dont la teneur peut bien être légèrement exagérée, mais qui n'en comporte pas moins une part précieuse de vérité, selon le principe qui veut qu'il n'y ait pas de fumée sans feu.¹⁷³

Fadia Nassif Tar Kovacs, l'auteur de ces lignes, a fait une analyse sérieuse des différents *on-dit* et rumeurs de la guerre au Liban, qui dévoile la complexité du sujet dans ce contexte. Ils prennent le plus souvent source dans les événements réels et l'atmosphère de peur qui régnait. Le réel et l'invention se sont donc souvent rencontrés dans leur représentation à travers des rumeurs et anecdotes. Le réel était ainsi capté par le biais de nombreux *on-dit*, par le biais de perceptions subjectivement modifiées en informations à l'intention d'un « nous » qui essaierait d'approcher et d'approprier une réalité brumeuse, latente et toujours délicate et de se l'approprier. Ainsi, cette strate du réel, celle qui relate une perception fracturée par la rumeur, devenue ainsi un élément de cette réalité, se formait justement *d'inventions* à partir des événements. À la place d'un discours officiel, essayant de mettre de l'ordre dans les choses qui n'arrivaient pas à passer, il y avait des interprétations hétérogènes et souvent anecdotiques de la situation qui restait instable. Les événements et effets des guerres étaient non seulement accaparés et instrumentalisés par les différents médias contrôlés par les divers camps politiques, comme nous allons le voir un peu plus tard, mais aussi à travers les chuchotements persistants, des tentatives d'explication des faits aussi bien que de l'atmosphère qui les entoure. Les informations se constituaient ainsi par amalgames, mélangeant des nouvelles « brutes » avec des présuppositions et des diagnostics.

Cette configuration revient dans le travail de Walid Raad non seulement par la référence aux *on-dit*, mais aussi par la disposition même de son projet : ses inventions sont toujours basées sur le réel, sur l'imaginaire qui s'y est développé et qui s'est inscrit dans les discours et les fantasmes. Nous y reviendrons.

Retenons pour l'instant que la sphère du *on* se révèle être, dans le projet de *l'Atlas Group*, une construction très complexe : elle en appelle à une réalité libanaise qui est elle-même une sorte de ré-invention permanente de cette réalité, et, en même temps, elle indique une généralité déjà divisée de l'intérieur. Elle mobilise aussi, comme le concept de Maurice Blanchot, une transformation de ce qui y touche en zone anonyme et indéterminée, écartant ainsi le vrai et le réel. Le réel semble donc déjà contenir son autre, rencontre le

¹⁷³ Fadia Nassif Tar Kovacs, *Les Rumeurs dans la guerre du Liban. Les mots de la violence*, CNRS Éditions, 1998, p. 10.

non-réel à travers le *on* qui reste irréductiblement deux : *nous* et l'impersonnel même.

De la suspicion

Un très grand nombre de rumeurs circulaient autour des complots politiques entre les différents acteurs de guerre – Fadia Nassif Tar Kovacs parle même d'une omniprésence du thème de complot.¹⁷⁴ Le complot, l'espionnage, la suspicion, sont des fantômes récurrents aussi bien dans le Liban en guerre et dans celui d'après-guerre que dans les documents de *l'Atlas Group*. La vidéo *I only wish that I could weep* (*Si seulement je pouvais pleurer*), un des dossiers classés dans la catégorie FD (pour les documents trouvés), thématise ces fantômes par un détour. Regardons-le de près. Il est introduit, dans la vidéo même, ainsi :

Trouvailles : Ce document consiste en une cassette vidéo de six minutes qui a été envoyée à l'Atlas Group en 2000. Après des mois de recherche, l'Atlas Group a conclu que la cassette a été produite par un agent de sécurité assigné au contrôle de la Corniche de Beyrouth.

Il semble donc, d'après ce texte, que *l'Atlas Group* aurait initialement reçu ce document intrigant et anonyme, sans aucun commentaire de son auteur, mais qu'il a tout de même réussi, après beaucoup de travail et d'efforts, à l'identifier (comment il y est parvenu, cela reste dans l'ombre). Il ne s'agit donc pas vraiment d'un document trouvé puisque c'est l'auteur, identifié ultérieurement, qui a contacté *l'Atlas Group*. Pourtant, *l'Atlas Group* ne dévoile expressément pas cette identité ; pour les spectateurs, l'opérateur #17 reste donc anonyme.

Après l'annonce du titre suit un long moment de fond noir. Lentement, des phrases contextualisant la vidéo commencent à apparaître :

La Corniche de Beyrouth est considérée ces temps-ci comme un lieu agréable pour marcher, parler, courir et passer du temps. On la considère aussi comme le lieu de rencontre préféré des experts politiques, des espions, des agents doubles, des diseuses de bonne aventure et des phrénologues. Afin de surveiller tout cela, des agents de la Sûreté libanaise ont installé des caméras tout au long de la Corniche pour contrôler ces activités. Les caméras étaient opérées par des agents et placées à l'intérieur de cafés aménagés dans de petits camions disposés sur la Corniche à des intervalles de 18 mètres. Depuis 1995, tous les après-midis, l'opérateur de la caméra 17 a décalé l'objectif de

¹⁷⁴ « Au Liban, les rumeurs portant sur le thème du complot sont si présentes, reviennent si souvent et semblent être si généralement acceptées comme *évidentes* et *vraies*, que j'avais été tentée pendant un moment d'analyser les rumeurs en fonction de ce thème du complot. », Fadia Nassif Tar Kovacs, *Les rumeurs dans la guerre du Liban. Les mots de la violence*, op.cit, p. 142.

sa caméra de sa cible désignée pour filmer le coucher du soleil. L'opérateur a été licencié en 1996, mais on lui a permis de garder ses rushes montrant les couchers de soleil. Les séquences suivantes ont été données à l'Atlas Group par l'opérateur #17 pour conservation et exposition. Interviewé en 2001, l'opérateur a déclaré qu'il commençait à enregistrer le soleil au moment où il supposait que celui-ci allait commencer à se coucher, et qu'il retournait à ses obligations quand il pensait que le soleil était couché. De plus, il a déclaré que, ayant grandi à Beyrouth-Est pendant les années de guerre, il avait toujours aspiré à voir le coucher de soleil à partir de la Corniche qui se trouve à Beyrouth-Ouest. Les couchers de soleils sont ici représentés sans avoir été montés.¹⁷⁵

Une fois de plus, *on* est mis en jeu, et révèle cette fois-ci clairement son impact sur la politique : c'est à cause des considérations de *on* que l'activité de surveillance semble s'imposer dans le climat politique du Liban d'après-guerre. Le côté mobilisateur du *on* a ici une portée politique lourde. Cette introduction nous apprend beaucoup de choses, non seulement sur l'auteur de la vidéo, mais aussi sur la géographie beyrouthine pendant la guerre et sur le lieu qui est visé dans le film : la Corniche de Beyrouth, située dans la partie ouest de la ville, n'était donc accessible, pendant la période des guerres, qu'aux habitants de ce côté de la ligne verte, cette fameuse ligne de démarcation qui séparait l'ouest de Beyrouth (la partie majoritairement musulmane) de Beyrouth-Est (la partie majoritairement chrétienne). Or, au moment de l'enregistrement, nous sommes déjà en 1995, donc dans l'après-guerre. La séparation de la ville en deux n'existe plus officiellement. Cependant, il semble que l'ouverture de cette frontière ne soit pas évidente : l'ancienne limite continue à exister dans la tête des gens, et l'atmosphère semble encore être très chargée de conflits implicites.

La suspicion et le mépris persistent donc également longtemps après la fin officielle des guerres, sur plusieurs niveaux, et cela se reflète dans les pratiques de surveillance dont il est question ici : non seulement des experts politiques se retrouvent à cet endroit, la Corniche, mais aussi « des espions, des agents doubles, des diseuses de bonne aventure et des phrénologues ». Cette énumération de personnes susceptibles de se trouver là incite à rire : les diseuses de bonne aventure, dans le cadre d'une mission d'État, semblent être un sujet absurde, tout comme les phrénologues apparaissent dans un tel contexte comme groupe de personnes hors intérêt (et de plus, cette « profession » semble être passée de mode). Mentionner tous ces « types » dans une même phrase, les mettre sur un même plan (en ce que le but déclaré est de les contrôler pareillement), est donc une chose étrange. Il semble toutefois que ces quatre « catégories » ont plus de choses en commun qu'on ne pourrait le croire, au moins dans cet environnement libanais d'après-guerre – toutes ces personnes étant *a priori* suspectes d'après cet inventaire.

¹⁷⁵ Le texte est en anglais, il a été traduit par l'auteure.

Tandis que les « experts politiques » sont généralement considérés – au moins dans des contextes où la politique est vue comme une sphère spécifique de la société, et où les experts politiques ont suivi une formation universitaire soi-disant indépendante – comme légaux et pas forcément suspects, les espions et les agents doubles apparaissent comme une menace continue pour la paix du pays.¹⁷⁶ Leur présence massive au Liban, un fait bien réel, suscite cependant aussi nombre de théories de conspiration dignes des romans d'un John le Carré. À la fois source de danger et de fabulation, ils représentent une sorte de péril diffus, difficilement saisissable et ainsi d'autant plus inquiétant. Or, la mise en série des deux suggère une certaine perception libanaise qui rapproche les « experts politiques » des agents doubles : leur activité ne semble pas être si différente que cela. Toute la sphère politique apparaît ici dans une dimension dans laquelle fiction et réalité, méfiance et information s'entremêlent. Les experts politiques sont ainsi toujours, comme les historiens que nous avons mentionné plus haut, même malgré eux, liés à un camp politique, toujours des experts pour les uns et non pas pour les autres (ou même contre les autres), toujours, dans ce sens, partisans plutôt qu'experts ; et leurs diagnostics apparaissent à chaque fois sous une lumière idéologique spécifique.

Dans les deux autres « catégories » de personnes « suspicieuses », ce rapport intime entre politique et imagination se constitue différemment. Ainsi, les diseuses de bonne aventure sont clairement associées à la superstition, à la croyance ésotérique qui n'est *a priori* ni politique ni dangereuse, mais peut le devenir si les prédictions concernent, par exemple, une communauté spécifique considérée comme source d'un mal. Les informations qu'elles donnent concernent potentiellement aussi bien des caractéristiques personnelles que des événements passés ou à venir. Le futur est compris comme fatidique, déterminé par un destin, ce qui dépolitise les données tout en appelant à des sentiments forts.

La phrénologie va dans le même sens. Il s'agit d'une « science » qui prétend savoir prédire le caractère d'un être humain à partir de la forme de son crâne.¹⁷⁷ Attribuer des caractéristiques à *des autres*, penser connaître un individu ou une communauté par le simple fait d'analyser son aspect ou sa constitution physique, crée une impression de différence et de supériorité qui oppose le phrénologue aux autres. Ce qui est à contrôler ici n'est donc pas uniquement un

¹⁷⁶ Voir par exemple Jean-René Belliard, *Beyrouth, l'enfer des espions*, Nouveaux Monde Éditions, 2010.

¹⁷⁷ La phrénologie a été fondée par le neurologue allemand Franz Joseph Gall (1757-1828). Plus tard, elle a été reprise par Cesare Lombroso qui prétendait prédire à partir de la morphologie de son crâne si une personne allait devenir criminelle ou pas. Après s'être répandues rapidement au cours du XIX^e siècle, ces théories ne sont plus considérées comme scientifiques depuis le début du XX^e siècle, ce qui n'empêcha pas les nazis, par exemple, de se baser dessus dans leur tentative de prouver la supériorité de la « race aryenne ».

danger concret, mais la manière dont les gens appréhendent leur environnement, dont ils considèrent l'autre (avec des préjugés raciaux comme dans le cas des phrénologues par exemple). La question qui s'impose est de savoir si les prédictions sont basées sur des présuppositions (donc prédéterminées par une prise de parti) ou si c'est l'inverse. En tout cas, les frontières entre danger (politique) réel et conspirations imaginées restent floues, chargeant ainsi l'atmosphère générale de beaucoup de tensions diffuses.

La pratique de surveillance sur la Corniche que ce document nous apprend révèle donc comment la suspicion s'est inscrite à plusieurs niveaux dans la perception des Libanais, et comment elle touche, sur plusieurs plans, au politique. Les quatre catégories se rejoignent dans un fond commun, sous-jacent : toutes sont potentiellement dangereuses, aucune n'est indépendante de la politique. Il y a donc partout *du politique*, mais, en même temps, celui-ci est imbibé de considérations diverses, ésotériques, biologiques, universitaires, et répand son mépris dans tous les sens.

De plus, chaque « catégorie » prétend, de manière certes très différente, prédire ce qui va se passer dans le futur : les experts politiques tendent à analyser la situation politique afin de pronostiquer son évolution, les agents doubles rapportent à leurs clients respectifs leurs évaluations de l'état des lieux, les diseuses de bonne aventure évaluent les signes à partir de l'intime connexion supposée de tous les éléments de la réalité, et les phrénologues se chargent d'un « diagnostic » du caractère d'une personne afin d'en déduire son comportement. Il existe donc aussi un certain lien prophétique qui serait ici à l'œuvre, et il peut potentiellement produire des effets auto-réalisateurs ou suggestifs dans le présent. Inversement, les prévisions d'un piètre futur incitent à une réaction afin de le détourner. De là le danger sous-jacent de ces activités.

L'activité des agents placés sur la Corniche afin d'observer ce qui s'y passe ressemble pourtant un peu à l'activité des espions, sauf que, dans leur cas, ils n'agissent pas sur ordre des « ennemis », mais sont commandés par l'État libanais lui-même. Les agents se cachent aussi, afin de ne pas être reconnus en tant que tels, et dissimulent leur identité pour pouvoir accéder à des informations. L'opérateur #17 – qui reste donc anonyme, un agent de sécurité parmi d'autres – s'est détourné de cette pratique « sécuritaire » de surveiller les gens en secret. À la place, il capte, avec sa caméra, le coucher du soleil.

Il y a, hormis la faute professionnelle, quelque chose de mélancolique, d'innocent, de presque naïf, dans son geste. Rien n'indique une quelconque rébellion basée sur une motivation politique contre sa tâche, ou un abus de sa fonction. Au contraire, ce geste sort complètement de l'univers politisé lourd et compliqué, où n'importe quel passant est soupçonné d'être un danger potentiel pour la sécurité du pays ; il vise un ailleurs, un lointain – le plaisir visuel de voir

le soleil se coucher sur un large horizon. On pourrait penser que l'opérateur est tout simplement fatigué de ce monde surchargé de soupçons dans lequel il vit, et ne souhaite qu'un peu de calme, en contemplant candidement un spectacle naturel.

Dans ses explications données à *l'Atlas Group*, dans le cadre d'une interview non spécifiée, l'opérateur #17 justifie cette envie de voir le coucher de soleil sur la Corniche par le fait que, pendant les années de guerres passées de l'autre côté de Beyrouth, il n'avait aucune possibilité de le faire. Entre alors ici, par la porte de derrière, la guerre qui interdisait de circuler librement dans la ville, qui opposait les Libanais habitant à l'est à ceux qui habitaient à l'ouest. C'est aussi la survivance d'une certaine nostalgie, celle de pouvoir se déplacer librement dans Beyrouth, de ne pas se soucier des différences insurmontables qui ont déterminé la vie de tous les jours. C'est cette nostalgie qui s'exprime ainsi à travers les images. Le désir d'abolir les frontières, de s'extraire de la situation conflictuelle, surpasse ici le devoir patriotique. La tentation de détourner l'objectif de sa caméra, de l'utiliser pour capter non pas des images de surveillance, mais des images simplement belles, était-elle plus forte que lui ? Ou bien est-ce, malgré la douceur du geste, une prise de position contre une certaine obsession sécuritaire qui risque de diviser le peuple encore plus ?

On voit clairement que le médium, ici les cassettes vidéo, ne nous apprend rien encore sur son usage ou son inscription dans un contexte politique. Il suffit d'un petit déplacement de l'angle de vue pour qu'une vidéo de surveillance se transforme en un film idyllique, presque kitsch. Les deux ne sont pas si loin qu'on pourrait le croire : c'est dans l'image que leur proximité se manifeste, dévoilant ainsi les contradictions et hétérogénéités inhérentes dont une image est constituée.

Avec ce dossier, Walid Raad nous confronte à une situation à la fois étrange et surchargée d'atmosphère suspicieuse, mais le geste sur lequel il se concentre semble vouloir trouver une sortie aux embrouilles par un simple changement de perspective. Une fois de plus, les deux aspects sont présents : implications politiques sous-jacentes lourdes et teneur humoristique, voire, ici, romantique. Une fois de plus, c'est leur rencontre insolite qui constitue la force hétérotopique du dossier.



I only wish that I could weep (video still)
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Scènes de guerre au Liban

Jusque là, les situations particulières que nous avons rencontrées à travers les dossiers de *l'Atlas Group* semblent pourtant n'être que des scènes secondaires de la guerre – c'est-à-dire des violences, des batailles, des stratégies, des menaces perpétuelles. Jusque là, on pourrait croire que Walid Raad nous raconte une histoire à travers laquelle, certes, s'immiscent certaines problématiques liées à la situation, mais qui, finalement, nous éloignent de ce qu'elles comportent de plus difficilement cernable. Dans cette guerre pourtant, les brutalités atteignaient périodiquement le plus profond du quotidien, ce quotidien qui semble être le focus même de *l'Atlas Group*. Marc Davis décrit la capitale libanaise en pleine guerre ainsi :

Beyrouth, début des années 1980 : on ne connaît pas d'autre exemple historique d'une ville ayant servi de champ de bataille à un nombre aussi grand d'idéologies, d'allégeances confessionnelles, de vedettes locales, de conspirations et d'interventions étrangères. Le conflit triangulaire de Belfast – avec trois fractions armées (les républicains, les loyalistes et les Britanniques) et leurs différents scissions – paraît d'une simplicité enfantine comparé à la complexité fractale des guerres libanaises, qui s'emboîtent les unes à l'intérieur des autres comme des poupées russes : guerre entre fractions (Abou Nidal contre

Abou Iyad, ou Frangié contre Gémayel), guerres civiles (chiïtes contre Palestiniens), guerres confessionnelles (maronites contre musulmans et druzes), conflits régionaux (Israël contre la Syrie) et guerres par procuration (Iran contre Etats-Unis), le tout, en dernière analyse, dans le contexte de la guerre froide. À l'automne 1981, par exemple, il y avait cinquante-huit groupes armés différents rien qu'à Beyrouth-Ouest. Avec une telle profusion d'individus voués à l'élimination de leurs prochains pour toute une série de raisons différentes, la capitale libanaise était à la technologie de la violence urbaine ce que la forêt tropicale est à l'évolution des insectes et des plantes.¹⁷⁸

Non seulement la société libanaise est profondément et irréductiblement hétérogène, les guerres qui ont dévasté le pays entre 1975 et 1990-1991 étaient elles aussi constituées de différentes couches des crises et de conflits persistants, et elles étaient d'une violence extrême. Les intérêts multiples des acteurs dissemblables des diverses guerres (les différentes milices, les parties politiques, les intervenants étrangers) montrent la constellation rhizomatique du pays : les conflits ne s'y jouent que rarement sur un même plan, mais divergent aussi bien en intensité qu'en implication et en nature. Il n'y eut pas une guerre au Liban, mais plusieurs conflits sanglants qui se jouaient sur des plans différents et qui marquaient la vie quotidienne à plusieurs égards. Si nous considérons les figures militaires et paramilitaires qui se sont formées pendant les guerres, nous nous trouvons face à un tableau diversifié : alors que l'armée libanaise perdait de plus en plus d'influence, les miliciens des différents camps ont pris le pouvoir en de nombreux lieux, démarquant des territoires respectifs et morcelant ainsi le paysage libanais.

Le monopole de la violence légitime ayant échappé à l'État, celle-ci se trouve de fait aux mains de communautés guerrières qui vont vivre au rythme d'une nouvelle logique, la logique milicienne, celle-là même de l'escalade dans la violence, de la guerre permanente. En réalité, l'impact de cette dernière logique est déterminant non pas lors des combats, où la communauté qui se sentait en péril fait corps avec les milices, mais hors de ceux-ci, dans les moments de trêve. Cette précision ne marginalise en rien la logique milicienne vu le rythme discontinu du conflit libanais, où des combats acharnés alternent avec des périodes plus ou moins longue de trêve.¹⁷⁹

La guerre a donc continué avec d'autres moyens aux moments des trêves ; elle s'est transformée en logique milicienne qui s'est installée dans la durée et s'est ainsi inscrite, de plus en plus, dans la vie quotidienne. La vie privée des libanais a donc été de plus en plus affectée, la frontière entre le privé et le public s'est de plus en plus dissoute : les miliciens qui prétendaient

¹⁷⁸ Mike Davis, *Petite histoire de la voiture piégée*, Éditions de la découverte, 2007, p. 89.

¹⁷⁹ Fadia Nassif Tar Kovacs, *Les rumeurs dans la guerre du Liban. Les mots de la violence, op.cit.*, p. 34 et 35.

« protéger » une communauté spécifique étaient de plus en plus un facteur déterminant dans l'organisation même du quotidien.

À côté des bombardements, des combats, des coups militaires, il y avait ainsi une autre guerre qui s'immisçait dans la vie quotidienne. Cette guerre autre était certainement moins bien localisable que les divisions et combats intercommunautaires et internationaux. Elle affectait profondément non seulement la sécurité, mais aussi le vivre-ensemble des individus. La présence massive de franc-tireurs dans les rues, les pratiques de prise d'otages (dont un grand nombre demeure « disparu » jusqu'à ce jour), de tortures et d'assassinats clandestins, devenaient de plus en plus des « événements » courants. Rien n'était vraiment prévisible. « On » s'installait dans une situation où la guerre, elle-même difficilement saisissable, était intégrée dans la vie de tous les jours, aussi bien dans la vie intérieure que dans les conditions de vie extérieures. Souvent il n'y avait pas d'électricité, pas d'eau au robinet, pas de connexion téléphonique. Les écoles, universités et magasins ouvraient et fermaient au rythme incertain de la guerre. Et puis « [L]a guerre a été, dans une large mesure, une période de vacances de la loi pénale. »¹⁸⁰

Des armes cachées, comme l'utilisation de voitures piégées non seulement pour tuer des individus ciblés, mais aussi pour terroriser des personnes civiles, étaient de plus en plus utilisées.¹⁸¹ Les habitants s'adaptaient aux dangers potentiels, et une certaine méfiance généralisée dont nous avons déjà parlé s'est rapidement instaurée. Une menace diffuse, mais bien réelle, était ressentie, et la suspicion ne se dirigeait pas que contre certains « camps » spécifiques, mais aussi contre le voisin en face. Elle s'immisçait dans la vie de tous les jours, contaminée par une violence extrême et imprévisible qui s'est répandue partout dans le pays.¹⁸² On le voit bien : ces diverses guerres, de

¹⁸⁰ Massoud Younes, *Ces morts qui nous tuent. La vengeance du sang dans la société libanaise contemporaine*, Éditions Almassar, 1999, p. 14.

¹⁸¹ Samir Kassir remarque à cet égard : « [L]a hantise de la voiture piégée n'était pas circonscrite dans le temps. Elle se généralisa à mesure que se multipliaient ces attentats. Cela se traduisit par de considérables restrictions au stationnement des voitures. Et là où le stationnement restait possible, les automobilistes prirent l'habitude d'inscrire leurs nom, leur profession, leur numéro de téléphone et l'endroit où ils se trouvaient bien en évidence derrière le pare-brise, certains y disposant même une photocopie de leur carte d'identité ou de quelque carte professionnelle. Les commerçants et les riverains des grandes rues manifestaient une vigilance de tous les instants, appelant les services de déminage au vu d'une voiture suspecte. », Samir Kassir, *La guerre du Liban. De la dissension nationale au conflit régional*, Karthala, 1994, p. 405.

¹⁸² « La pratique de l'enlèvement, de la torture et de l'assassinat s'est élargie jusqu'à atteindre un caractère de quotidienneté dès 1975. Elle s'est par la suite généralisée pour affecter des pans entiers de la population ; en effet, si au départ elle s'effectuait sur des bases d'appartenance nationale ou nationalitaire (Palestiniens ou autres « arabes » alliés des Palestiniens, tels les Syriens), elle s'est très vite élargie pour englober l'appartenance partisane (la droite ou la gauche), puis l'appartenance au sens large (chrétiens contre musulmans de toute nationalités et de tout bord politiques). Cette insécurité était en outre concrétisée par l'exhibitionnisme de la mort ; les cadavres mutilés des victimes étaient souvent exposés sur les places, accrochés aux arbres ou aux poteaux, ou traînés derrière des voitures dans les rues les plus fréquentées. [...] »

l'intérieur comme de l'extérieur, ont profondément imprégnée la vie quotidienne et la perception du monde des Libanais pendant toute la période des guerres. Être en danger non seulement à cause de la menace des bombes, mais aussi à cause des dangers du voisinage, de la présence de snipers et des risques liés aux voitures piégées, tel était l'état habituel de maintes personnes pendant cette époque. Être alerte, vigilant et soupçonneux, mais aussi habitué aux bruits de la guerre, aux morts de proches ; cet état induisait des comportements spécifiques adaptés à la vie de tous les jours d'une guerre qui s'inscrivait de plus en plus dans la durée.

Dans les dossiers de *l'Atlas Group*, ce sont justement ces « effets secondaires » de la guerre, les symptômes divers qui se sont développés dans ce climat, qui sont thématiques. Non pas les événements eux-mêmes compris en tant que « faits », mais la manière dont ils sont intégrés dans la vie, dans la pensée et dans l'imaginaire des libanais, ainsi que celle dont ils ont été appréhendés médiatiquement.

La part des médias

Avant de regarder de plus près comment Walid Raad approche les événements et leurs multiples médiations, effectuons encore un petit détour et considérons rapidement le paysage médiatique libanais à cette époque : il apparaît à maints égards comme un champ de mines, semblable en cela à la constitution politique du pays. Pendant de longues années, il n'y eut pas ou très peu de médias tenu par l'État, diffusant des informations officielles, c'est-à-dire unifiées par un monopole. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y avait pas de télévision, de radio et de journaux, mais ils étaient tenus soit par des milices, soit, surtout à la fin de la guerre, par des personnes privées. Ainsi, le paysage médiatique reflétait à bien des égards la situation politique au Liban. À la fin de la guerre, il y avait environ 50 chaînes télévisées (dont seulement une officielle), plus de 100 stations radios, 105 journaux politiques licenciés et plus de 300 journaux non-politiques.¹⁸³

Déjà avant cette période, la presse écrite libanaise était reconnue pour être l'une des plus libres de la région – nombre de journalistes arabes se sont réfugiés au Liban pour cette raison avant les guerres civiles – mais en même temps, elle dépendait beaucoup de ses sources de financements (comme l'État

Fadia Nassif Tar Kovacs, *Les rumeurs dans la guerre du Liban. Les mots de la violence*, op.cit., pp. 34-35.

¹⁸³ Voir Marwan M. Kraidy, *Broadcasting regulation and civil society in postwar Lebanon*, http://findarticles.com/p/articles/mi_m6836/is_n3_v42/ai_n25025101/?tag=mantle_skin;content; vérifié le 5 juin 2011 ; et Nabil H. Dajani, *Disoriented Media in a fragmented society : The lebanese experience*, American University of Beirut, 1992, p. 45.

ne la soutenait pas)¹⁸⁴, et les opinions politiques des sponsors se reflétaient dans les journaux, même si celles-ci contredisaient leur ligne éditoriale. Pendant les années de guerre, beaucoup de publications étaient directement liées à une milice, propageant ainsi ses visions, filtrant les événements et dirigeant les interprétations par leur idéologie politique. De plus, la guerre civile s'étendit rapidement aussi aux images :

Dans la soirée du 11 mars 1976, la médiatisation officielle entraînait dans une nouvelle phase. Ce soir, un officier de l'armée, le commandant de l'armée de Beyrouth, est entré de force, avec l'aide de quelques soldats, dans les studios de La Compagnie libanaise de télévision pendant que les nouvelles étaient diffusées. Il a lu un communiqué qui le déclarait être le nouveau chef du pays et demandait au président de démissionner de sa fonction. [...]. Immédiatement après l'émission, les sympathisants du président ont occupé l'autre station de télévision, Télévision du Liban et de l'Orient, ainsi que les sites de transmission radio à Amshit et au Mont Ayto. Ces sites se trouvaient dans des régions qui étaient déjà occupées par des milices chrétiennes. Ainsi commença une division ouverte des stations d'émission libanaises [...].¹⁸⁵

La production et la diffusion d'images et de sons au niveau national se trouvèrent donc rapidement instrumentalisées par les milices et firent dès lors partie des conflits. Pendant la période des guerres et au début des années 1990, de plus en plus de chaînes télévisées et radiophoniques clandestines apparurent dans le paysage médiatique libanais. Leur programmation était hétéroclite : nouvelles et informations (forcément colorées par la politique de la chaîne), mais aussi beaucoup de films et de séries télévisées importées de différents pays et en plusieurs langues :

La télévision a offert tout un menu, la plupart du temps piraté, de série policières américaines, de nouvelles françaises et américaines, des comédies anglaises, des *soap opéras* égyptiens, des documentaires allemands et des *télé-novelas* mexicaines. Les productions locales étaient limitées aux nouvelles, aux affaires publiques et aux jeux télévisés.¹⁸⁶

Sur le plan des médias, nous sommes donc confrontés à un paysage hétéroclite dans lequel la politique s'immisce partout à travers les différentes

¹⁸⁴ « A consequence of this characteristic of the print media in Lebanon is that they do not hesitate to express interests other than their own, or sacrifice credibility for material profit. The absence of a national consensus in Lebanon is, to a large extent, exacerbated by the state of affairs. Financial assistance, or other forms of subsidies, pour into Lebanese print media from foreign embassies, companies and business firms, as well as from local groups, including the Lebanese government. In return, the recipient newspaper is expected to propagate and support the policies of its subsidizer. », *ibid.*, p. 49.

¹⁸⁵ Nabil H. Dajani, *Disoriented Media in a fragmented society: The lebanese experience*, *op.cit.*, p. 84, traduit par l'auteur.

¹⁸⁶ Marwan M. Kraïdy, *Broadcasting regulation and civil society in postwar Lebanon*, *op.cit.*

appréhensions du monde, les mœurs et les valeurs différents. Des stéréotypes occidentaux rencontraient, éloignés d'un seul clic de télécommande, des visions religieuses ou de la propagande militaire. Ce n'est que quelques années après les guerres, en 1994, qu'une loi fut promulguée afin de régulariser les licences pour les chaînes télévisées et radiophoniques (*Loi de l'émission télévisée et radiophonique*), ce qui légalisa en même temps une censure problématique. Depuis lors, tout ce qui est voué à la diffusion médiatique est soumis à la censure afin de vérifier son contenu politique sensible et ses implications morales, ajoutant ainsi une couche à la sphère du non-dicible.

Pendant la période des guerres et de l'après-guerre, l'accès à des informations n'était donc pas *a priori* difficile ou impossible, mais celles-ci étaient toujours visiblement *déjà* revues par des acteurs politiques qui décidaient ce qu'ils allaient montrer. Il n'existait pas vraiment d'informations officielles – donc pas vraiment de version officielle des « faits » – et tout ce que l'on pouvait apprendre était d'une certaine manière teint idéologiquement et donc considéré comme relatif ; une construction parmi d'autres. Toute information était ainsi perçue comme partisane et intrinsèquement politisée.

Les éclairages de l'Atlas Group

Dans les dossiers de *l'Atlas Group*, la présence des médias joue un rôle très important. Ainsi – et ce n'est certainement pas anodin – le docteur Fakhouri n'a pas recours, dans *Missing Lebanese Wars*, à n'importe quelles informations des résultats des jeux, mais il explique qu'il les a tirées d'un journal précis : le quotidien *An-Nahar*, l'un des plus importants au Liban, qui est connu pour ses positions libérales et son orientation plutôt de gauche.¹⁸⁷ Il s'agit donc d'un quotidien lu par beaucoup de Libanais (dont beaucoup parmi ses lecteurs et ses journalistes sont des intellectuels), et qui prenait part à la vie politique de son temps en offrant une sorte de plateforme pour la critique :

Doté d'un des premiers réseaux de correspondants dans les diverses capitales arabes, y compris les principautés pétrolières du Golfe encore sous mandat britannique, exprimant dans un style accessible à l'opinion

¹⁸⁷ « *An-Nahar*, fondé en 1933, est la propriété de Ghassan Tuéni, homme politique en même temps qu'homme de culture, de confession grecque-orthodoxe. Libéral et favorable à un Liban indépendant, tout en ayant accompagné le nationalisme arabe de la fin des années soixante, *An-Nahar* est le plus lu des quotidiens libanais. Selon Hazem Saghie, il « demeure le symbole du sérieux de la presse écrite libanaise » [Saghie Hazem, 1998 : « Une presse pluraliste et provinciale », *Qantara* 29. Notons que Hazem Saghie est en 1998 le rédacteur en chef du *Hayat*. » Sandra Iché, *L'Orient Express. Chronique d'un magazine libanais des années 1990*, Collections électroniques de l'IFPO. Livres en ligne des Presses de l'Institut Français du Proche-Orient, <http://ifpo.revues.org/640#tocto2n1>, vérifié le 2 avril 2012 .

occidentale les raisons du refus arabe de la politique pro-israélienne des pays occidentaux, *An-Nahar* contribuera à donner une impulsion éditoriale à l'ensemble de la zone, compensant par une fonction tribunicienne assumée au niveau de l'opinion internationale, la défaite historique du nationalisme arabe. C'est dans *An-Nahar* que seront publiés les premiers communiqués de la guérilla palestinienne, notamment du Fatah, le mouvement de Yasser Arafat. C'est dans ce quotidien-là que seront consignés les comptes-rendus les plus minutieux des divers mouvements contestataires naissants. C'est dans ce journal-là enfin que seront publiées les analyses les plus pertinentes de la vie politique trans-arabe. Une citation dans *An-Nahar* valait consécration.¹⁸⁸

Or, rien de tout cela n'apparaît dans le dossier du docteur Fakhouri. Il ne s'intéresse qu'aux images des chevaux de course qui témoignent d'une actualité autre, parallèle aux événements de la guerre, et ignore complètement l'actualité politique décrite et analysée dans le journal. Les articles dans un journal s'inscrivent non seulement dans un temps historique spécifique – à telle date – mais aussi dans la ligne éditoriale du journal. Les images y sont déjà appropriées, légendées et utilisées de façon particulière : la désignation d'un journal spécifique peut donc, jusqu'à un certain point, servir d'indice. Ici, bien que cette dimension soit insinuée par l'évocation discrète de la source, elle est aussitôt déclarée comme négligeable, puisque Fakhouri ne s'intéresse qu'aux résultats du jeu de la veille et aux images censées donner une sorte de preuve de la victoire d'un cheval sur d'autres. Lorsqu'on cite un journal en temps de guerre, en tant qu'historien, cela devrait au moins s'accompagner d'un minimum d'intérêt pour les événements liés aux conflits en cours. L'absence de tels renseignements pourtant nécessaires – et d'autant plus significants pour le travail d'un historien – est frappante.

Au lieu de nommer, de considérer et d'analyser des événements de guerre, Fakhouri nous confronte donc à une lacune. Au lieu de pointer directement les inscriptions et appropriations partisans des événements par les médias, Walid Raad produit un vide. Au lieu d'entrer dans des querelles chargées, dans leurs enjeux qui contribuent, à leur manière, à cette guerre, il produit des absences et nous fait sentir notre manque de repères. Mais il touche encore à un autre aspect, qui se révèle en examinant d'autres dossiers. L'autre côté de la médaille de ce premier dossier, en quelque sorte, qui est également intimement lié à la surcharge de connotations délicates : afin d'éviter l'association avec un « camp », ou par crainte d'une attaque (plusieurs journalistes ont été tués pendant et après la période des guerres), certaines nouvelles qui se voulaient « neutres » contournaient cette difficulté en n'entrant

¹⁸⁸ René Naba, « Les tribulations de la presse libanaise (deuxième partie). *Al-Hayat* et *A-Nahar* : Deux cas types du journalisme libanais ». http://www.mondialisation.ca/index.php?context=va&aid=11364_; vérifié le 2 avril 2012.

pas en profondeur dans les analyses des causes. À la place d'enquêtes journalistiques sur les mobiles ou les causes politiques sont ainsi apparus des déplacements du centre d'intérêt vers des détails moins délicats.

Ce décalage symptomatique est bien visible dans les deux dossiers qui se réfèrent aux médiatisations des explosions par des voitures piégées : *Already been in a Lake of Fire*, attribué, encore, au docteur Fakhouri, et *My neck is thinner than a hair* qui est classé en tant que production de l'Atlas Group.

Voitures piégées I : moteurs

Le dossier *My Neck Is Thinner Than a Hair* (*Mon cou est plus fin qu'un cheveu*) est composé de plusieurs éléments, parmi lesquels nous allons juste considérer celui qui est présenté dans le volume II du livre *The Atlas Group*¹⁸⁹. Il y est présenté ainsi :

My Neck is Thinner than a Hair est un projet de recherche entrepris par l'Atlas Group sur l'utilisation des voitures piégées au cours des guerres libanaises entre 1975 et 1991. L'Atlas Group y examine les multiples dimensions des guerres, étudiant les événements, les discours, les objets et les expériences privées et publiques qui ont entouré les 3641 explosions de voitures piégées durant cette période. [...]

La seule pièce demeurant intacte après l'explosion d'une voiture piégée, c'est le moteur, qui atterrissait parfois à des dizaines, voire même des centaines de mètres du lieu de l'explosion, sur un balcon, sur un toit ou dans une rue voisine. Et parmi les photographes, journalistes ou autres, la course était serrée pour être le premier à localiser ce moteur et à le photographier.

Les 104 photographies présentées dans ce livre, prises par des photo-

¹⁸⁹ Un autre document complète pour ainsi dire *My Neck is Thinner than a Hair* : la vidéo *We Can Make Rain but no One Came to Ask*, ainsi que la performance du même nom, se concentrent sur un événement singulier, l'explosion d'une voiture piégée le 21 janvier 1986, dans le quartier (chrétien) de Furn El Chebuk, à Beyrouth. Toutes les informations disponibles dans les médias de l'époque sur l'événement y sont rassemblées (en précisant qu'il n'y a pas eu d'étude scientifique approfondie portant sur ce sujet). Ajouté après la fin officielle de l'Atlas Group, ce travail diffère sensiblement des documents antérieurs. Il en déplace le focus, non seulement vers une reconstruction des faits historiques tels qu'ils se sont réellement passés et vers leur soubassement politique, mais aussi en posant des questions différentes ou d'une manière différente qui cherche à charger les images d'une signification symbolique plutôt qu'à problématiser leur usage et les discours qui les entourent. Ainsi, Walid Raad déclare par exemple dans la performance qu'il a pris des photographies dans le quartier en question, mais que les photographies développées montraient des couleurs ou lignes différentes de celles qu'il avait aperçues en les prenant. Sur les images qu'il avait prises de rues peuplées, on ne voyait personne, ou les personnes étaient visibles de dos alors qu'au moment de la prise, il les avait vues de face, et les façades des maisons comme coulisses. Il remarque qu'il avait été averti déjà par les images prises par le photographe Georges Semerdjian ainsi que par Jalal Toufic qui avait écrit dix ans auparavant qu'un artiste serait capable, à travers les images qu'il faites, de voir des choses autres que ce que la « réalité » montre (une sorte de réalité sous-jacente), et que ce serait à eux de prendre tout de même des photographies en attendant que celles-ci deviennent référentielles à nouveau. Ce seraient ainsi les images mêmes qui contiennent visiblement une signification supérieure que ce que l'on croit percevoir avec ses propres yeux.

journalistes, ont été rassemblées par Walid Raad à partir des archives du Centre de recherches et de documentation An-Nahar et du Centre de documentation arabe d'As-Safir.¹⁹⁰

My Neck Is Thinner Than a Hair se réfère donc à des événements précis, bien réels, qui ont joué un rôle important dans la période conflictuelle des guerres civiles libanaises : l'utilisation des voitures piégées, ou plus précisément tout un prisme de choses associées à cette utilisation. À côté de l'examen de l'événement, le dossier s'intéresse aussi aux discours, objets et expériences privées et publiques qui l'accompagnent. Cette note d'intention peut paraître ambitieuse, et peut-être aussi un peu obscure. Quels peuvent bien être les objets ou les discours en tant que « dimension des guerres » en lien avec les explosions à la voiture piégée ? Et surtout, comment cette première partie de la légende se rapporte à la deuxième ? Tandis que la première nous prévient que nous allons avoir affaire à des analyses, la deuxième nous raconte simplement une pratique journalistique qui ne semble justement pas s'engager dans une telle investigation.

Les images de presse qui constituent le dossier ne se focalisent pas sur les voitures piégées, leurs effets ou la portée réelle des événements, mais sur les restes qu'elles ont laissés : leurs moteurs. Ce qui intéresse les journalistes – et ce qu'analyse *l'Atlas Group* à travers ce dossier auto-produit – ne semble nullement être le déroulement exact des attentats, ni les motifs de ceux qui les ont causés, les raisons socio-politiques ou les conséquences directes ou indirectes, mais de gagner cette course et d'être le premier sur les lieux pour trouver le trophée – le moteur comme seul résidu. Une chasse aux restes, donc. Une fois de plus, une sorte de compétition inadaptée qui distrait de la portée politique apparaît à la place d'une investigation sérieuse. Une fois de plus, la gravité d'une situation est contournée en mettant en place un dispositif autre, dans lequel s'engagent les personnes censées élucider une situation en tant que rivaux dans une sorte de jeu.

¹⁹⁰ *The Atlas Group and Walid Raad : Volume II. My Neck Is Thinner Than a Hair. Documents from The Atlas Group Archive*, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.





My Neck is Thinner Than a Hair : Engines
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Regardons de près les images. Dans le livre, il y en a 104, toutes en noir et blanc, chacune montrant, dans son centre, un moteur. Dans le catalogue apparaît également le dos des photographies, avec des tampons officiels, des indications sur la date (la plus ancienne est datée du 5 décembre 1976, la plus récente, du 29 mars 1991), sur le photographe et le centre d'archives dans lequel elle se trouve. Quelques mots-clés qui servent parfois à les classer sont ajoutés (par exemple :Lebanon_Car Explosions/ In front of Jumblatts House / Lebanon Crimes Criminals / Lebanon Internal Affairs (Lebanon Fighting in West Beirut / Lebanon_Security_Breakdown). Alors que les indications sur le dos des photographies sont parfois inscrites dans les tampons, parfois écrites à la main et dispersées de façon aléatoire, les informations dans les traductions anglaises sont plus normées – ce qui y est rapporté est toujours, dans cet ordre, la date de l'événement, le photographe et le centre d'archives dans lequel l'image est hébergée, les sujets et / ou les mots-clés sous lesquels elle est classée dans ce centre d'archives. Les spectateurs arabes sont ainsi invités à faire l'effort de déchiffrer eux-mêmes les informations, tandis que les spectateurs anglophones ont affaire à des informations déjà classées, mises en ordre et normées.

Ces images viennent donc originellement de centres d'archives autres que les archives de *l'Atlas Group*. Il ne s'agit pas seulement d'images de presse trouvées, mais d'images comprises dans des corpus d'images spécifiques plus larges, d'images que d'autres organismes se sont déjà appropriées. *L'Atlas Group* les extrait de là, les rassemble en créant un nouveau dossier. Mais par là, leur complexité se trouve encore accentuée, car en reproduisant, entre autres, la manière dont ces images sont classées au sein d'un autre corpus, et les mots-

clefs sous lesquels elles sont trouvables dans celui-ci, une nouvelle strate de signification y est ajoutée.

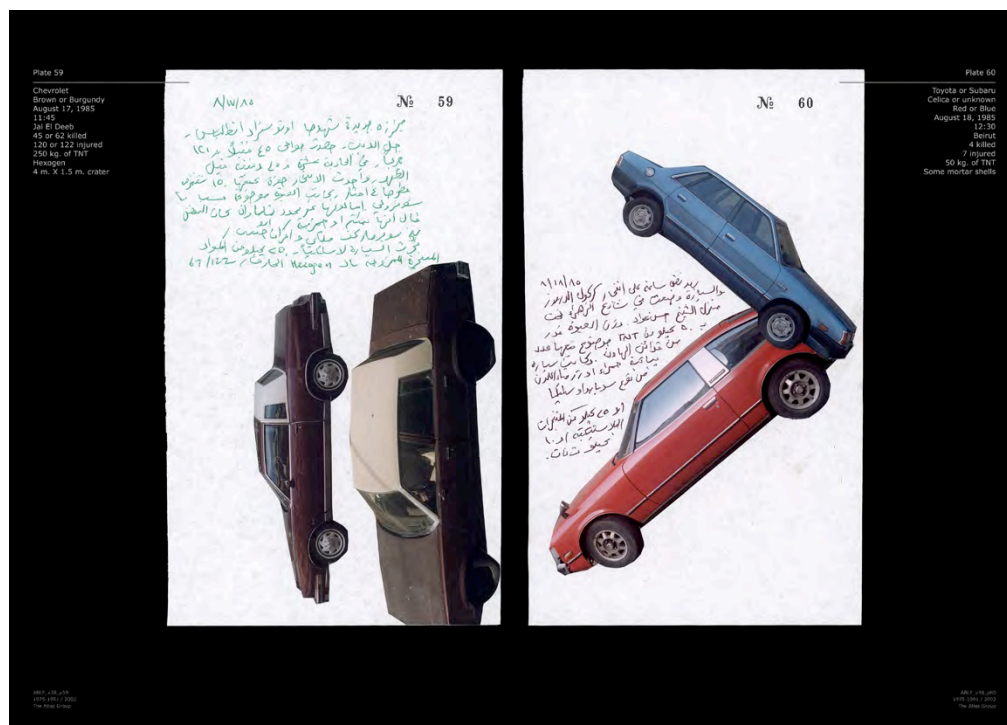
Ce nouveau dossier créé par *l'Atlas Group* ne s'intéresse alors pas uniquement et primordialement aux rapports des images avec la guerre (ce qui est le cas des centres d'archives « originaux », où elles sont classées sous des catégories comme « crimes », « explosion », « explosion à la voiture piégée », « assassinat », « affaires internes »), car ce qui est d'abord donné à voir c'est une série d'images avec les différentes catégories de classement qu'elle suscite. La monotonie de ces photographies, leur côté un peu anodin (elles sont prises après l'événement), et la similarité de leur référent principal (le moteur) laisse penser qu'un court-circuit serait à l'œuvre entre les différentes catégories utilisées, toutes surchargées de sens, et l'événement lui-même ; la photographie ne sert que de relais entre les deux, le minimum matériel requis pour donner chair au mal, ou encore la trace indélébile, indestructible qui atteste de sa présence (effectivement, le moteur est la seule chose qui demeure intacte de l'engin diabolique). Sauf qu'en montrant toute une série de ces photographies, totalement extraites du contexte événementiel qui les a produites, Walid Raad ouvre une autre perspective sur la manière dont la guerre a été représentée. En montrant moins, il montre plus. Mais quel est ce plus qui est donné à voir dans cette série ? Et quelle est cette logique autre qui est à l'œuvre dans ce dossier de *l'Atlas Group* ?

Cet inventaire de *l'Atlas Group* – qui comprend une centaine de photographies – rend visible comment les médias libanais de l'époque et leurs centres d'archives respectifs s'approprièrent ces événements et comment ils les rapportèrent. Aucune indication des dégâts, des victimes, des voitures elles-mêmes, des intentions politiques, des circonstances ou de la matière explosive n'est donnée. Ce ne sont donc pas les voitures piégées elles-mêmes qui sont représentées sur les images, ce ne sont pas non plus les victimes de l'attentat ou la scène « originale » du crime (où se trouverait, probablement, le cratère de la bombe, peut-être aussi d'autres bribes, du sang, etc.) ; ce que l'on voit est le déplacement de la scène vers un lieu autre – géographiquement, mais aussi vers un centre d'intérêt différent – signifiant aussi parce que ce qui s'y trouve est la conséquence de l'événement. Non pas les destructions, les effets violents et terrifiants, mais la seule chose qui demeure intacte. Il s'agit d'un déplacement du focus vers un endroit moins dramatique, moins terrifiant, mais annexe, et ce lieu annexe semble, jusqu'à un certain degré, décontextualiser aussi le propos. Car les images ne montrent pas la zone concernée, mais des moteurs – entourés, parfois, par des gens ou bien des objets, mais éloignés du lieu de l'explosion. Ce qui intéresse les journalistes est donc moins ce qui n'est plus, ce qui a été violemment effacé, mais ce qui persiste : cet objet tombé du ciel, tel un météorite, ou une sorte d'ovni.

Bien qu'explicitement au centre d'intérêt, l'événement à proprement parler, réduit à un simple incident, est ici le grand absent. Ce qui se révèle par contre en l'occurrence est que ce déplacement du centre d'intérêt constitue une pratique journalistique courante des temps de guerre.

Voitures piégées 2 : modèles

Avant d'aller plus loin, regardons le cahier *Already been in a lake of fire* attribué au docteur Fakhouri qui possède quelques traits communs avec *My neck is thinner than a hair*. Il « contient 145 découpages de photographies de voitures qui sont les répliques exactes (même marque, même modèle et couleur) de chacune des voitures utilisées comme voitures piégées pendant les guerres du Liban entre 1945 et 1991. » En plus de cette introduction, quelques « notes » supplémentaires expliquent ce qui est à voir dans le cahier : « Sur chacune des planches suivantes figurent, outre les photographies découpées, des notes du docteur Fakhouri concernant la date, l'endroit et l'heure de l'explosion ; la marque, le modèle et la couleur de la voiture piégée ; le type d'explosif utilisé ; le type de détonateur et le nombre de victimes, entre autres. »



Already Been in a Lake of Fire, planches 59, 60
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

La position du docteur Fakhouri en tant qu'historien et son lien avec la guerre est donc un peu plus clair grâce à ce cahier : il est ici observateur, faisant une sorte de recherche sur des événements précis de cette guerre civile, l'utilisation des voitures piégées. Cependant, lui non plus ne semble pas vraiment s'intéresser aux événements eux-mêmes – il se contente de les nommer simplement, sans fournir aucune explication quant aux circonstances. Certes, il indique quelques détails objectivables, incontournables des incidents – la date, le lieu, l'heure, le type d'explosifs, le nombre des victimes. Mais il s'arrête là, avec la désignation des faits bruts, sans leur donner une physionomie, pour le dire avec les mots de Walter Benjamin.¹⁹¹

Les informations qui l'intéressent d'avantage sont liées à l'objet qui a été utilisé pour produire l'explosion : la voiture – sa marque, son modèle, sa couleur, etc. Cette concentration sur certaines caractéristiques (insolites dans ce contexte) de l'objet nous éloigne des événements même, en substituant aux questions politiques et aux analyses critiques, un fétichisme de l'objet. Walid Raad l'explique ainsi :

Même si on savait avec précision quand les voitures piégées ont explosé, le nombre de personnes qui ont été tuées et les hôpitaux où elles ont été emmenées, il y avait toujours dans la presse libanaise un paragraphe complet sur la marque, le modèle et la couleur de la voiture, y compris le numéro du moteur et celui de l'axe. [...] On ne veut pas demander qui l'a fait, pourquoi, et ce qu'en furent les conséquences, on veut connaître la voiture. Dans 99 % des cas, les voitures étaient volées, et l'information inutile, et les gens le savaient. Mais ils insistaient quand-même.¹⁹²

C'est ce *quand-même* qui est problématisé à travers le cahier du docteur Fakhouri, et qui apparaît aussi avec *My neck is thinner than a hair*. Indiquer un élément qui, tout en étant un indice, est manifestement inutile pour l'élucidation de la portée politique d'un tel événement – la constitution de la voiture qui a explosé ou ce qui en reste, c'est donner de l'importance à cet événement en le réduisant à sa seule survenue sans recourir à ses implications conflictuelles. C'est détourner ouvertement le propos vers une scène secondaire qui semble fonctionner comme une sorte de métonymie lissée de l'événement, c'est-à-dire comme une figure de style censée exprimer le tout par une partie, mais qui en même temps dissimule les effets politiques en exagérant l'importance de détails anodins. C'est dire que quelque chose d'effroyable et de terriblement complexe et chargé politiquement vient d'arriver en proposant

¹⁹¹ « Écrire l'histoire signifie donner leur physionomie aux dates », Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Éditions du Cerf, 1989, p.494 [N11, 2].

¹⁹² Cité par Amei Wallach, « ART ; The Fine Art of Car Bombing » in : *New York Times*, 20 Juin 2004, <http://www.nytimes.com/2004/06/20/arts/art-the-fine-art-of-car-bombings.html?pagewanted=all&src=pm>, consulté le 2 juin 2012 ; traduction par l'auteure.

immédiatement une distraction de la scène vers quelque chose de concret, de matériel, de maîtrisable, une sorte de sortie de secours. Le dossier du docteur Fakhouri et celui qu'a produit *l'Atlas Group* semblent chercher à mettre en lumière cette pratique journalistique, ce discours médiatique qui, tout en étant précis sur certaines choses, en occulte d'autres, et qui, avec cela, non seulement reflète mais également *produit* une certaine appréhension des événements. Walid Raad lui-même dit à propos de *Already been in a Lake of Fire* :

Ce que montre notre travail, c'est que l'explosion d'une voiture piégée n'est pas uniquement un acte de violence, mais produit également un discours qui affecte directement ou indirectement des individus, des familles et des communautés. Nous avons trouvé que la voiture piégée est en même temps cause et effet des conflits politiques, militaires, économiques et criminels qui sont en cours, et qui ont déterminé la plupart des aspects de la vie au Liban dans les trente dernières années. L'histoire de ces explosions de voitures piégées se dédouble ainsi en une histoire de l'expérience physique et psychique des guerres et une histoire sur comment ceux qui ont vécu de tels événements ont assimilé et parlé de leurs expériences.¹⁹³

Nous sommes donc confrontés avec plusieurs histoires superposées dans les dossiers de *l'Atlas Group*. Les événements mêmes sont nommés sans être analysés. Ils sont par contre immédiatement mis en relation avec ce qui s'ensuit à part les résultats concrets et désastreux : des pratiques symptomatiques, des discours et imageries particuliers qui s'inscrivent directement dans le vécu et dans l'appréhension des personnes. La recherche de *l'Atlas Group* ne cherche donc pas à éclaircir ce qui s'est passé concrètement, mais ce qui a empêché son élucidation, à savoir les rapports inhérents d'un tel événement traumatisant avec les manières de le saisir, de le concevoir et de l'intégrer.

My Neck is Thinner Than a Hair se présente comme un travail de recherche effectué sous la responsabilité du centre de recherche par Walid Raad lui-même, en tant que chargé de l'affaire, ce qui lui donne, de par cette *inventio* recourant au sérieux d'une telle démarche, un air de crédibilité. Dans *Already Been In a Lake of Fire*, c'est l'invention d'un personnage qui non seulement est un professionnel de l'histoire, mais aussi, plutôt qu'un historien des voitures piégées, un lecteur critique de la presse et un collectionneur passionné, ce qui est un des outils pour s'approcher de ces enchevêtrement d'histoires différentes en problématisant intrinsèquement la notion même des faits. Car, dans les deux cas, les événements en tant que « faits » ne sont que des indications sèches qui n'aident en rien à saisir cette réalité particulièrement compliquée, encore moins à comprendre leur portée réelle. Ce qui se révèle par contre, subrepticement,

¹⁹³ Walid Raad / The Atlas Group, « Already been in a Lake of Fire. Notebook number 38 », in : *Walid Raad, Scatching on Things I Could Disavow*, Culturgest, Lisboa and Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007, p. 91, traduit par l'auteur.

c'est qu'il s'agit toujours – et pas seulement dans ce contexte compliqué – de constructions politiques, même si dans le cas de ce dossier, on se trouve devant une tentative d'éloigner tout ce qui y touche. Cette manière d'essayer de s'abriter derrière des éléments innocents ouvre en même temps la voie aux projections diverses, aux suspicions en tous sens et provoque d'autant plus de paranoïa généralisée. Car « [d]écidément, les faits ne parlent pas d'eux-mêmes », écrit François Niney à ce propos :

Non qu'ils soient muets, dans l'attente de la bonne parole, de la technique 'objective' qui enfin les révéla, mais c'est que leur manifestation même dépend du point de vue qui va les rendre visible (sous ces traits-là), les organiser et leur assigner un sens, c'est-à-dire en faire des 'faits' cadrés, interrogeables et utilisables.¹⁹⁴

Souheil Bachar médiateur

Dans un autre dossier, la problématisation des médias, plus exactement de la médiatisation et de sa part dans les appréhensions des événements dans des contextes différents ainsi que de son impact sur la politique, se fait de manière encore plus évidente. Cette fois-ci, c'est la presse internationale et l'imagerie qu'elle (re)produit qui entre dans le focus à travers les dossiers de Souheil Bachar. Nous avons déjà mentionné que l'invention même de ce personnage a été motivée par la représentation unilatérale des prises d'otages dans les médias : Walid Raad constate un manque d'intérêt pour les milliers d'otages arabes (libanais) au temps des guerres libanaises, et, avec cela, un manque de visibilité dans les médias internationaux. Tandis que les enlèvements de personnes européennes et américaines faisaient régulièrement la une des journaux internationaux, ceux, très courants, des arabes étaient pour une large partie ignorés par la presse. Ce déséquilibre dans la représentation allait de pair avec une simplification dichotomique récurrente qui identifiait alors les « occidentaux » en tant que les victimes des agresseurs « orientaux », et introduisait en même temps une certaine hiérarchisation qui élevait ces victimes-là au-dessus des autres.

Déjà le personnage de Souheil Bachar fait basculer les clichés : il est lui-même pris en otage, victime de bourreaux qui sont, comme lui, d'origine arabe. C'est lui seul, et non pas un organisme international humanitaire, qui prend l'initiative de rapporter de son vécu et de donner son point de vue sur la situation. Il peut être significatif de noter que les vidéos produites par lui, selon les explications de *l'Atlas Group* (il est classé dans la catégorie A pour ceux dont l'auteur est identifié) sont jouées par un acteur bien connu au Liban, mais pas autant à l'étranger : le Libanais Fadi Abi Samra. Au Liban, la fictionnalité

¹⁹⁴ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, 2002, p. 203.

des films est donc évidente, tandis que les spectateurs venant d'ailleurs restent dans le doute. Une fois de plus, l'image semble confirmer l'existence réelle d'un personnage, une fois de plus nous avons affaire à cette étrange conception d'une existence réelle dans la fiction, et une fois de plus, Walid Raad produit tactiquement des spectateurs différents.

The Bachar Tapes donnent donc la voix à un personnage méconnu, et l'ambiguïté sur son existence réelle, qui se présente différemment dans les contextes qui sont éclairés ici, est bien intentionnelle. C'est à travers sa perspective que les « événements » apparaissent sous une lumière particulière. Il a lui-même choisi ou prononcé tout ce qui est rapporté dans ce film. Parmi ces choix apparaissent beaucoup de bribes de reportages et de nouvelles américains de l'époque, qui sont rendues problématiques par le montage qu'en fait Raad, qui les juxtapose à des éléments appelant d'autres registres de sens. Loin de « la pratique du reportage, dont les clichés visuels n'ont d'autre effet que de susciter des clichés linguistiques »¹⁹⁵, comme l'écrit Walter Benjamin, cette pratique autre, celle de Souheil Bachar, nous incite à penser autrement, tout en problématisant la production de visions unilatérales, dont l'apparence « neutre » cache une lourde charge politique.



The Bachar Tapes (video still)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

¹⁹⁵ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, in : *Œuvres II*, Gallimard folio, 2000, p. 320.

Dans l'interview fictive déjà mentionnée, Bachar explicite sa critique virulente à partir de sa lecture exhaustive des documents liés à l'affaire Iran-Contra et constate que

la portée investigative des enquêtes et rapports était limitée à certaines questions et zones particulières, et échouait ainsi à poser des questions centrales concernant le développement et l'exécution de la politique étrangère des Etats-Unis [...]. Politisées et partielles, ces investigations produisaient des récits contestés qui déplaçaient l'intérêt de la dimension historique et politique de l'affaire vers une analyse concentrée de la bonne santé du système politique américain ainsi que des quatre zones d'intérêt suivantes : 1) la chronologie des événements constituant l'affaire ; 2) les changements qui devraient être institutionnalisés afin d'éviter des abus similaires dans la pratique et l'administration politique ; 3) la légalité de la vente d'armes à l'Iran et du système de déviation ; 4) le niveau de participation de membres officiels de l'administration Reagan dans les initiatives variées.¹⁹⁶

Selon cette étude des documents officiels (venant d'autres archives) qui constituaient la base des reportages journalistiques, Walid Raad alias Souheil Bachar constate donc un contournement intentionné des « questions centrales » afin de produire une version lisse et partielle des événements et de leurs implications politiques en faveur de la conservation d'une certaine idéologie américaine. Cette stratégie semble être moins directement absurde que celles que nous avons constaté dans les pratiques journalistiques libanaises (qui déplacent explicitement le centre d'intérêt vers des détails anodins), pourtant, elle en a quelques points essentiels en commun.

Ces deux pratiques, évitant l'analyse d'événements embrouillés et délicats, sont en même temps au centre des problèmes politiques complexes et contribuent activement non seulement au *statu quo*, mais aussi au développement de discours et d'imageries hautement problématiques. C'est, une fois de plus, une critique lourde de la prétendue « neutralité » des média qui dissimulent non seulement les implications politiques des événements en question, mais aussi leur propre tribut à la situation. Car cette « neutralité » qui se veut « objective » crée en même temps des lieux communs, des partages artificiels et une impression d'évidence. Comme le dit Adorno,

[c]e que les gens raisonnables appellent *objectif*, c'est le jour incontesté sous lequel apparaissent les choses, leur empreinte prise telle quelle et non remise en question, la façade des faits classifiés : en somme, ce qui est subjectif.¹⁹⁷

¹⁹⁶ The Atlas Group / Walid Raad, *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves.*, *op.cit.*, 128 et 129, traduction par l'auteur.

¹⁹⁷ Adorno, *Minima Moralia. Reflexions sur la vie mutilée*, Payot, 1980, p.67.

C'est cette position à l'apparence objective et ses dangers inhérentes qui est visée et aussitôt déjouée par les dossiers associés à Souheil Bachar. Son dossier construit un espace hétérotopique où différents angles de vue coexistent et se problématisent mutuellement. Plusieurs régimes de sens sont ainsi directement appelés, confrontés, juxtaposés au sein du film par le montage qui apparaît au premier regard comme subjectif. Or, comme le dit encore Adorno, ce qui est habituellement appelé subjectif,

c'est ce qui déjoue ces apparences [de faits incontestables], qui s'engage dans une expérience spécifique de la chose, se débarrasse des idées reçues la concernant, et préfère la relation à l'objet lui-même au lieu de s'en tenir à l'avis de la majorité, de ceux qui ne regardent même pas et a fortiori ne pensent pas ledit objet : en somme, l'objectif.¹⁹⁸

Il n'est certainement pas anodin que les *Bachar Tapes* soient justement présentées comme témoignages subjectifs et directement liés à une situation spécifique de guerre. Le contexte politique de l'époque est très présent, mêlé aux images, et se diffuse à travers elles, sans être explicitement évoqué par Souheil Bachar dans son discours. Or, il est très peu question d'expérience personnelle ; Souheil Bachar parle plus de ses codétenus que de son propre vécu, en observant et analysant leurs comportements en cellule ainsi que leur manière d'assimiler leur vécu ensuite. Le personnage de Souheil Bachar fonctionne donc plutôt comme une sorte de prisme : non seulement les médias de l'époque s'avèrent être tendancieux et réducteurs, mais les autres otages projettent aussi leurs angoisses et leurs fantasmes sur lui, le perçoivent tantôt comme Arabe (en généralisant), tantôt comme otage au même titre qu'eux. Cette ambiguïté persistante revient à plusieurs reprises dans la vidéo de Bachar. À un moment révélateur, il nous dévoile que « les Américains » avaient à la fois des fantasmes sexuels avec lui et les kidnappeurs (donc avec « les Arabes »), et peur de se faire violer par eux, alors que lui, Bachar, aurait secrètement souhaité avoir des échanges sexuels avec eux. Eux, les Américains, étaient convaincus d'entendre les ravisseurs pendant l'acte sexuel chaque après-midi dans la chambre d'à côté (une crise paranoïaque ?), alors que lui, l'Arabe, pensait plutôt distinguer le son d'un camion (par déni ?). Au début, ils (les Américains) ne se touchaient pas non plus entre eux, et développaient toutes sortes de stratégies, parfois étranges, pour éviter la promiscuité. Après quelques semaines, bien sûr, ils ne s'en souciaient plus. Mais leur comportement auprès de lui, Bachar était dès le début de sa captivité très différent : ils le touchaient sans cesse, tout en étant dégoûtés par son corps. Les Américains constituent donc, dans la perception de Bachar, une communauté, pire : ils font bloc contre lui qui partage les mêmes conditions.

¹⁹⁸ *ibid.*

Visiblement, leur perception de Souheil Bachar était ambiguë : en tant qu'Arabe, il faisait pour eux communauté avec les kidnappeurs ; son corps, comme celui de l'agresseur, était ressenti comme dangereux, répugnant et attirant tout à la fois. Il devint ainsi l'autre, l'étranger et, avec cela, le suspect.¹⁹⁹ Sa personne occupe donc une position particulière dans l'imaginaire « des Américains » : bien qu'ils soient tous dans la même situation, ils n'arrivent pas à considérer qu'ils partagent une expérience commune. Bachar, l'Arabe, demeure l'autre quant à son origine, en ressemblant trop à l'image de l'ennemi.

Pourtant, c'est justement parce qu'il y a à la fois communauté et distinction, collectivité (forcée) et discrimination, perception des uns et reflet des autres, que le film de Bachar s'avère être tellement riche : il constitue une sorte de plateforme apte à rassembler des emplacements contradictoires sans les réduire en une synthèse. Bachar nous rend visibles les réflexions des autres et problématise les implications politiques sous-jacentes, tout en représentant avec sa personne un peuple oublié. Il se présente à la fois comme victime d'un enlèvement, comme observateur critique qui analyse les pratiques des autres, comme chercheur qui rassemble des documents, et aussi comme artiste qui monte un film, compose des images et les juxtapose à des sons.

Il analyse également la constitution de la figure de victime telle qu'elle apparaît dans et à travers les média (américains, surtout). Il remarque que tous les Américains qui ont partagé sa cellule – Terry Anderson, Thomas Sutherland, Benjamin Weir, Martin Jenco et David Jacobsen – ont, contrairement à lui, écrit des livres-témoignages. La référence est réelle : effectivement, ces cinq hommes ont été pris en otage pendant les années 1980 au Liban (bien qu'ils n'aient jamais tous partagé une même cellule), et ils ont tous écrit des livres sur leurs expériences en captivité. Dans la vidéo de Bachar, cette pratique courante aux Etats-Unis est simplement constatée et questionnée sans entrer dans une analyse profonde – il y est dit qu'interrogés sur les circonstances de leur prise en otage, les Américains répondaient tous en parlant du temps qu'il faisait ce jour-là, puis il y est demandé si cela était lié au fait qu'ils comprenaient leur détournement comme quelque chose d'accidentel, de naturel et d'inattendu, quelque chose qui ne les touchait que par hasard et non pas pour des raisons politiques ; comme une averse.

Dans l'interview fictive avec Walid Raad, Souheil Bachar, se référant cette fois-ci au fait que tous les livres-témoignages commencent effectivement avec une indication du climat, ne se pose pas la question, mais déclare : « Le

¹⁹⁹ Par ailleurs, cette ambiguïté fait écho à certains écrits orientalistes – les « Orientaux » y sont souvent caractérisés par leur audace, leur corporéité débordante et leur sexualité débridée, mais par cela même, ils sont regardés comme étant un cran plus proche d'un état naturel. Walid Raad, en se référant entre autre au livre d'Edward Said (Edward Said, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, 1980), consacre tout un chapitre de sa thèse à cette ambiguïté qui reflète, selon lui, l'imagerie orientaliste persistante.

décalage va du social et politique aux aspects personnels et psychologiques d'une détention. »²⁰⁰. Walid Raad, alias Souheil Bachar, remarque que cette pratique autobiographique dépolitisante reflète cependant une manière de faire habituelle et commune aux États-Unis. « De fait, les récits de captivité sont 'la seule forme littéraire-mythologique indigène en Amérique du Nord.' »²⁰¹. À la place d'un examen critique de la situation politique qui aiderait à comprendre les raisons pour lesquelles ces prises d'otages ont été menées, à la place d'une contextualisation de la situation socio-politique et d'une révision critique, ces écrits restent des narrations concentrées sur une personne isolée avec laquelle le lecteur est censé s'identifier, soulignant ainsi le côté psychologique personnel et l'état de victime d'un individu. Ici, l'atomisation de l'expérience personnelle sous la forme d'un récit stéréotypé se fait au détriment d'un regard critique sur les circonstances politiques.

Contrairement aux Américains, Bachar n'a pas écrit de livre sur ses propres expériences de captivité, mais produit un film avec *l'Atlas Group*, donc un document immédiatement inclus dans une structure historico-politique plus large dédiée à la recherche et à la production de documents portant sur la période des guerres au Liban. Puisque ce film se trouve dans ces archives, *Hostage – The Bachar Tapes* ne se présente pas comme récit personnel, pas comme narration autosuffisante, mais comme *point de départ* pour une recherche, comme document *censé être étudié, utilisé* afin d'accéder à des connaissances inédites liées à la période des guerres libanaises. C'est ainsi que nous sommes amenés à le comprendre : en tant que commencement d'une enquête. Il s'agit d'un outil de travail, inscrit en tant qu'élément parmi d'autres dans un ensemble ouvert de documents. Le personnage de Souheil Bachar se transforme ainsi en commentateur distancié des comportements et des pratiques culturelles des Américains, un observateur qui occupe pourtant une position clairement politique. Il cherche à engager un débat et d'autres recherches qui se joignent à lui. Dans la vidéo, il ne constate pas, mais s'interroge sur les manières de faire de ses codétenus, soulevant ainsi des points critiques jusque là escamotés. Avec cela, il change les rôles : il n'occupe pas une position préfabriquée (comme victime ayant besoin d'un pouvoir qui le sauve, par exemple), glisse une différence dans les stéréotypes mêmes (en tant qu'Arabe qui fait communauté avec des otages occidentaux), et critique fortement la politique américaine et sa prolongation par les médias.

L'Atlas Group n'évite donc pas les événements qui ont marqué la période des guerres civiles libanaises. Ces événements ne sont pas considérés comme des faits bruts, et encore moins comme des données objectives. Walid

²⁰⁰ The Atlas Group / Walid Raad, « Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves *op.cit.*, p. 131, traduit par l'auteur.

²⁰¹ *ibid.*, p. 129, voir aussi la thèse de Walid Raad, *op. cit.*, p. 131 ; la citation dans la citation est prise de Susan Howe, *The Birth Mark*, Wesleyan University Press, 1993, p. 89.

Raad déclare à plusieurs reprises qu'il se focalise précisément sur les médiations et appréhensions des événements en tant que données problématiques :

Nous sommes confrontés à des faits, mais nous ne considérons pas les faits comme des objets évidents qui seraient déjà présents dans le monde. Une des questions que nous nous posons est : Comment approchons-nous des faits non pas dans leur factualité brute, mais à travers des médiations toujours compliquées par lesquelles ils acquièrent leur immédiateté ?²⁰²

L'immédiateté d'un événement perçu comme tel se présente ainsi *déjà* comme une construction compliquée. Pour Walid Raad, les faits sont intimement liés avec leur médiation et avec leur perception, et celles-ci sont déjà multiples, plurielles, conflictuelles. La question se trouve ainsi déplacée : ce qui intéresse *l'Atlas Group* n'est pas tant *qu'est-ce qui s'est passé ?*, mais plutôt *qu'est-ce qui apparaît comme un événement ?* Comment a-t-on saisi, pensé, représenté, dit ce qui s'est passé ? Ou bien : Comment peut-on déceler ce qui s'est passé à travers la manière dont ce fut médiatisé, utilisé ? Comment accéder à ce qui a pu être dit d'un événement, dans une situation précise ?

De l'histoire à l'historicité : l'Atlas Group avec et à l'envers de Foucault

Avant de devenir faits ou histoire, les événements à considérer sont donc déjà passés par les procédés d'appropriation et d'instrumentalisation les plus divers. C'est, pour ainsi dire, la couleur, la lumière sous lesquelles ils apparaissent, qui intéressent l'artiste. Il peut être utile à ce sujet de rapprocher le projet de *l'Atlas Group* de la logique que Michel Foucault décèle à l'œuvre dans ce qu'il appelle *une archive*, et qui correspond d'une manière particulière à ce que nous avons réuni sous le mot *inventio*. Le concept d'archive chez Foucault embrasse une logique qui ne vise pas, de manière herméneutique, une explication des faits, mais une logique qui se base sur l'apparition des *énoncés* dans une époque historique précise. C'est ainsi que Foucault déplace profondément la question de l'histoire : au lieu de se focaliser sur des faits historiques, il s'intéresse à une certaine régularité sous-jacente qui détermine comment ils peuvent être dits, conçus, représentés, donc comment ils sont articulés (selon quelle *inventio*), classés (inventoriés) et imaginés (sous quelle forme quel contenu est inventé).

²⁰² Walid Raad dans un interview avec Alain Gilbert, *op.cit.*, p. 40, traduit de l'anglais par l'auteure.

L'archive

Avant de regarder de plus près ces énoncés, il est important d'expliciter ce que Foucault entend par *archive*. Car son concept d'archive au singulier (contrairement aux centres d'archives qui emploient ce terme au pluriel) ne concerne pas directement les archives réellement existantes et les pratiques archivistiques – bien que Foucault ait, on le sait, travaillé lui-même dans beaucoup d'archives. Ce que Foucault appelle *archive* n'est pas l'institution qui collectionne et ordonne, qui structure un savoir à construire, mais l'ensemble des « systèmes d'énoncés » historiques. Son archive n'est ni un lieu à proprement parler, ni une organisation liée à un pouvoir qui détermine ce qui va être remémoré ou voué à l'oubli :

Par ce terme [*archive*], je n'entends pas la somme de tous les textes qu'une culture a gardés par-devers elle comme documents de son propre passé, ou comme témoignage de son identité maintenue ; je n'entends pas non plus les institutions qui, dans une société donnée, permettent d'enregistrer ou de conserver les discours dont on veut garder la mémoire et maintenir la libre disposition. C'est plutôt, c'est au contraire ce qui fait que tant de choses dites, par tant d'hommes depuis tant de millénaires, n'ont pas surgi selon les lois de la pensée, ou d'après le seul jeu des circonstances, qu'elles ne sont pas simplement la signalisation, au niveau des performances verbales, de ce qui a pu se dérouler dans l'ordre de l'esprit ou dans l'ordre des choses ; mais qu'elles sont apparues grâce à tout un jeu de relations qui caractérisent en propre le niveau discursif ; qu'au lieu d'être des figures adventices et comme greffées un peu au hasard sur des processus muets, elles naissent selon des régularités spécifiques ; bref, que s'il y a des choses dites – et celles-là seulement –, il ne faut pas en demander la raison immédiate aux choses qui s'y trouvent dites ou aux hommes qui les ont dites, mais au système de discursivité, aux possibilités et aux impossibilités énonciatives qu'il ménage. L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers.²⁰³

Dans cette compréhension de l'archive, nous n'avons donc affaire ni à des documents matériels, à des traces authentiques, ni à un pouvoir institutionnel qui les organise ou un lieu qui les héberge, mais à un *système de régularités* des énoncés. La perspective change ainsi radicalement, la problématique est complètement déplacée : ce qui intéresse Foucault, c'est comment s'organise la constitution interne (l'inventaire) non pas des argumentations, mais de ce qui est *dicible* en soi, selon quelle régularité les énoncés d'un discours, ou bien une *formation discursive*, s'organise. Ce qui est visé est donc bien ce qui a effectivement été dit – et uniquement cela. Ce ne sont pas les circonstances qui ont mené à le dire (une compréhension par le contexte), ou le contenu sémantique, mais le « champ discursif » dans lequel ce qui a été

²⁰³ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, pp. 169 et 170.

dit apparaît, ainsi que la constitution même de ce champ. Foucault inverse ainsi la problématique : au lieu de considérer des événements historiques en tant que tels, de tisser des liens (chronologiques ou herméneutiques) entre les différentes manifestations de ce qui s'est passé à partir des documents qui en témoignent, il cherche, de par la considération d'une multitude d'expressions hétérogènes apparues dans une époque historique, le sous-sol épistémologique sur lequel elles reposent, c'est-à-dire leurs *conditions et modalités d'existence*. Il s'agit donc d'une sorte d'*arkhé*, non pas au sens d'un fondement, mais plutôt au sens d'une *épistémé* constituée-constituante.

Pour Foucault, il s'agit de détecter les énoncés effectivement apparus, et de déterminer « l'archive » qui témoigne d'une certaine régularité selon laquelle ils apparaissent (ou ont apparu). Gilles Deleuze écrit à ce propos :

C'est le 'ON parle', comme murmure anonyme qui prend telle ou telle allure suivant le corpus considéré. On est donc en mesure d'extraire des mots des phrases et des propositions les énoncés qui ne se confondent pas avec eux. Les énoncés ne sont pas des mots, des phrases ni des propositions, mais des formations qui se dégagent uniquement de leur corpus, quand les sujets de phrase, les objets de proposition, les signifiés de mots changent de nature en prenant place dans le 'On parle', en se distribuant, en se dispersant dans l'épaisseur du langage. Suivant un paradoxe constant chez Foucault, le langage ne se rassemble sur un corpus que pour être un milieu de distribution ou de dispersion des énoncés, la règle d'une 'famille' naturellement dispersée.²⁰⁴

Nous avons déjà vu que la sphère du *on* joue un rôle important dans les dossiers de *l'Atlas Group*. Ici, elle prend une dimension épistémologique : le *on* apparaît comme zone indéterminée qui n'est pas constituée par des subjectivités, mais par un murmure anonyme. Elle fonctionne comme indicateur de ce qui a circulé comme information et de la manière dont cela a été dit, tout autant que du sous-sol de connaissabilité d'une formation historique. L'appel au *on* dans les dossiers de *l'Atlas Group* serait donc une tentative de penser l'épistémologie d'une certaine discursivité dans la formation historique du Liban aux temps de guerre. Mais n'allons pas trop vite.

Énoncés

Revenons un moment à Foucault et à son *archéologie du savoir*. La première tâche pour sa recherche consiste donc à déceler les énoncés des phrases et des propositions. Ce sont les *on-dit* qui sont le point de départ : non pas les phrases dans leur signification, mais les énoncés à déduire de ce bourdonnement anonyme. Car les énoncés, bien qu'ils ne soient pas dissimulés,

²⁰⁴ Gilles Deleuze, *Foucault*, Éditions de Minuit, 1986 / 2004, pp. 26 et 27.

ne sont pas non plus directement accessibles. Pour pénétrer dans cette épaisseur du discours, il faut s'éloigner de la compréhension intrinsèque des propositions, afin d'accéder aux régularités sur lesquelles elles reposent, et dégager ainsi leur place dans l'ordre du discours. Il faut s'en distancier plus, écarter la sphère herméneutique, mais il faut aussi s'en rapprocher davantage, considérer non seulement les discours et écrits choisis selon leur pertinence ou leur importance présumée pour un sujet donné, mais aussi d'autres, des genres mineurs, des extériorisations anonymes ou présumées comme insignifiantes, en pénétrant dans la plénitude de ce qui s'est dit. Pour la recherche de Foucault, ce qui compte est le fait que quelque chose ait été énoncé, non pas sa valeur apparente pour l'époque en question ou sa postérité.

L'archive selon Foucault est donc ce qui saisit la structure (historique) de la sphère du « on », celle qui regroupe la régularité des énoncés. En s'intéressant aux énoncés, aux formations discursives, Foucault met complètement à l'écart les notions d'auteur, d'œuvre, de document authentique, ainsi que tous les paramètres qui attribuent à des autorités identifiables des intentions à partir d'une origine, pour faire de la place à un autre plan, celui qui décrit ce qui est dicible, pensable et visible à un moment historique donné, en tant que positivité : « Il ne faut pas renvoyer le discours à la lointaine présence d'origine », écrit-il, « il faut le traiter dans le jeu de son insistance »²⁰⁵.

Un terme intimement lié à celui de l'archive est, chez Foucault, celui d'*a priori historique* qui désigne la « condition de réalité » des énoncés :

Il ne s'agit pas de retrouver ce qui pourrait rendre légitime une assertion, mais d'isoler les conditions d'émergence des énoncés, la loi de leur coexistence avec d'autres, la forme spécifique de leur mode d'être, les principes selon lesquels ils subsistent, se transforment et disparaissent. *A priori*, non des vérités qui pourraient n'être jamais dites, ni réellement données à l'expérience ; mais d'une histoire qui est donnée, puisque c'est celle des choses réellement dites.²⁰⁶

L'*a priori* historique englobe la condition historique d'émergence d'une pratique discursive, qui est elle-même historique, « un ensemble transformable ». Il ne s'agit pas d'une « loi » formelle qui prédit, mais d'une description empirique des règles internes à une formation discursive spécifique qui « sont engagées dans cela même qu'elles relient ; et si elles ne se modifient pas avec le moindre d'entre eux, elles les modifient, et se transforment avec eux en certains seuils décisifs. »²⁰⁷.

La recherche de Foucault commence donc avec la considération de ce qui a effectivement été dit, à travers la délimitation d'un corpus incluant les

²⁰⁵ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, op. cit., p. 37.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 167.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 168.

énoncés les plus divers, et qui peut faire voir, par une analyse transversale des données, les conditions de possibilité réelles des énoncés. Cette analyse est à part entière historique, dans le sens où ce qui est à élucider, ce sont des régularités particulières telles qu'elles ont surgi à un moment historique. Mais cette histoire ne s'intéresse pas aux événements « significatifs », aux découvertes ou aux personnalités historiques ; elle vise le sous-sol de connaissabilité qui est en même temps toujours présent, qui n'est pas caché ; une sorte de condition de possibilité historique, en constante transformation.

La description des énoncés s'adresse, selon une dimension en quelque sorte verticale, aux conditions d'existence des différents ensembles signifiants. De là un paradoxe : elle n'essaie pas de contourner les performances verbales pour découvrir derrière elles ou au-dessous de leur surface apparente un élément caché, un sens secret qui se terre en elles ou se fait jour à travers elles sans le dire ; et pourtant l'énoncé n'est point immédiatement visible ; il ne se donne pas d'une façon aussi manifeste qu'une structure grammaticale ou logique (même si celle-ci n'est pas entièrement claire, même si elle est fort difficile à élucider). L'énoncé est à la fois non-visible et non-caché. Non caché, par définition, puisqu'il caractérise les modalités d'existence propres à un ensemble de signes effectivement produits. [...] L'analyse énonciative est donc une analyse historique, mais qui se tient hors de toute interprétation : aux choses dites, elle ne demande pas ce qu'elles cachent, ce qui s'était dit en elle et malgré elles le non-dit qu'elles recouvrent, le foisonnement des pensées, d'images ou de fantasmes qui les habitent ; mais au contraire sur quel mode elles existent, ce que c'est pour elles d'avoir été manifestées, [...] ; ce que c'est pour elles d'être apparues – et nulle autre à leur place.²⁰⁸

Il ne s'agit donc pas d'interpréter, ou de rendre manifeste un contenu latent caché dans ce qui a été dit. L'analyse des énoncés ne révèle pas un sens camouflé, dissimulé ; elle ne part que de ce qui a effectivement été dit, en le traitant positivement. Certes, il y a dans ce qui a été dit des lacunes, des non-dit, des omissions ; pourtant ceci ne concernent pas les énoncés, mais les *phrases*. Le concept d'énoncé ne se rapporte pas à la signification complexe d'un contenu, à l'objet et le sujet qui construisent cette signification, mais à l'ordre sous-jacent sur lequel les phrases reposent, leurs modes d'existence. C'est dire que la signification n'est pas immédiate et évidente, mais repose sur des lois, des régularités (qui sont elles-mêmes transformables historiquement) ; et ce sont ces régularités qui sont décelées par l'analyse de Foucault. La première tâche de l'archéologie de Foucault est de sortir du champ significatif afin de décrire, de saisir les énoncés qui se présentent.

De là aussi la transformation des documents en monuments : il ne s'agit pas de déchiffrer et d'interpréter les données historiques en tant que traces, de révéler des contenus dissimulés, comme c'est le cas dans l'histoire

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 143.

traditionnelle (qui, elle, opérait dans le mouvement inverse : elle transformait, selon Foucault, des « monuments » en « documents »), mais d'une « description intrinsèque du monument. »²⁰⁹ La notion de monument ne doit bien sûr pas être entendue ici comme celle d'un monument historique, comme mémorial, mais comme une entité phénoménale, avec une forme et des composantes propres, ainsi que des distributions d'éléments particulières.

Visibilités

Cependant, il ne s'agit pas seulement de déceler des *dicibilités*, mais aussi des *visibilités*. Dans *Les Mots et les Choses*, Foucault écrit qu'

[o]n a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des commentaires, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe.²¹⁰

Les visibilités sont constituées différemment que les énoncés, ne se basent pas sur les mêmes lois, mais elles aussi reposent sur des conditions et des régularités propres. Et puis, les énoncés, le *dire*, sont dans une relation complexe avec les visibilités, le *voir* : l'un ne peut pas être résumé dans l'autre, mais les deux ensemble constituent le champ d'un savoir. Deleuze remarque que l'archive visée par Foucault est en fait une « archive audio-visuelle »²¹¹ :

Il faut extraire des mots et de la langue les énoncés correspondant à chaque strate et à ses seuils, mais aussi extraire des choses et de la vue les visibilités, les 'évidences' propres à chaque strate.²¹²

Ce que les visibilités et les énoncés ont en commun, c'est qu'ils se donnent dans leur totalité sans que cela soit directement accessible :

Chaque fondation historique voit et fait voir tout ce qu'elle peut, en fonction de ses conditions de visibilité, comme elle dit tout ce qu'elle peut, en fonction de ses conditions d'énoncé. Jamais il n'y a de secret, bien que rien ne soit immédiatement visible, ni directement lisible. Et, de part et d'autre, les conditions ne se réunissent pas dans l'intériorité d'une conscience ou d'un sujet, pas plus qu'elles ne composent un Même : ce sont deux formes d'extériorité dans lesquelles se dispersent, se disséminent ici les énoncés, là les visibilités.²¹³

L'archive est donc chez Foucault le nom donné aux règles sur lesquelles

²⁰⁹ *ibid.*, p. 15.

²¹⁰ Foucault, *Les Mots et les Choses*, *op.cit.*, p. 25.

²¹¹ Deleuze, *Foucault*, *op.cit.*, p. 58.

²¹² Foucault, *L'archéologie du savoir*, *op.cit.*, p. 60.

²¹³ *Ibid.*, pp. 66, et 67.

se base l'apparition des énoncés et des visibilitées d'une époque, et qui sont à déceler à partir d'un corpus de documents transformés en monuments. Les problématiques posées sont complexes : quelles sont les formes et les limites de dicibilité qui apparaissent à une époque historique ? Comment se constituent les positions des sujets qui peuvent les dire ? Quelles formations discursives sont retenues ou exclues ? Les interrogations qui surgissent à travers cette « méthode » sont multiples, et elles touchent au plus profond d'une politique du savoir : comment sont distribués les visibilitées et les dicibilitées, les pouvoirs de dire et de faire voir ? Comment se construit un savoir et les institutions qui le détiennent ?

C'est donc toute une pensée historique, ou une pensée de l'historicité autre qui se dégage à partir de la considération et de l'analyse des énoncés et des visibilitées d'une époque historique, qui déplace complètement la problématique de l'histoire. Foucault vise à accéder non pas à ce qui s'est passé, mais à la formation même d'un champ discursif historique, au sous-sol de connaissabilité qui est la base de la formation des discours. Partant de ce qui s'est effectivement dit, d'un examen transversal d'un corpus large et non pas délimité selon des catégories prédéterminées (du champ de connaissance, par exemple) en vue des énoncés, il dégage une logique de ce qui a été dicible. Son analyse mène donc à une connaissance des conditions et modalités immanentes des discours (et des visibilitées) pendant une formation historique spécifique.

Logiques foucauldienne dans l'Atlas Group

C'est cette logique qui saisit non pas l'histoire à partir des faits, mais l'historicité des modes de dire et de faire voir particuliers, que travaille aussi *l'Atlas Group* dans ses documents inventés. D'une certaine manière, ses dossiers sont basés sur cette logique foucauldienne qui décèle non pas ce qui s'est effectivement passé, mais ce qui a pu (ou aurait pu) émerger dans une situation historique et politique particulière. Mais ce que propose Walid Raad, c'est, pour ainsi dire, l'envers de la méthode foucauldienne : tandis que cette dernière dégage, à partir d'un corpus très large composés de « monuments », ce qui les lie de l'intérieur afin d'en déceler leurs conditions de possibilité, Walid Raad *commence* par le constat, ou bien la présupposition, d'une certaine régularité singulière, des conditions de possibilité d'un dire et d'un voir. Son point de départ est que, puisqu'il y a une régularité, une logique inhérente qui commande les productions, les discours et représentations qui sont émergés dans cette situation particulière, il doit être possible d'en inventer d'autres qui fonctionnent selon la même logique.

L'invention – qui décale le focus des conflits persistants instrumentalisés par les différents adversaires vers des personnages

quelconques et des situations à l'apparence biscornues – lui permet de rester à l'écart de l'acuité des antagonismes actuels et perpétuellement actualisés, tout en s'en approchant l'air de rien. Ces inventions sont ainsi à la fois en dehors du champ conflictuel concret et tout de même basées sur des conditions historiques « réelles ». Elles relèvent ainsi d'une « vérité » inhérente à cette formation historique. C'est ainsi que Walid Raad peut dire que ce qui apparaît dans ses documents aurait pu avoir lieu : ce que ses documents donnent à voir et à penser est d'une certaine manière conforme avec les conditions de dicibilité et de visibilité de la situation particulière, sans mettre en question les événements de l'époque. Il adopte ainsi une certaine logique inhérente à l'histoire telle qu'elle a été découverte par Foucault, sans pour autant tenter d'établir une *archéologie* pour la période des guerres au Liban. *L'Atlas Group* n'est pas engagé dans le même processus de recherche que Foucault, il ne vise pas à analyser de manière théorique ou conceptuelle une formation historique. Walid Raad ne travaille pas en extensif, ne se base pas (du moins pas visiblement) sur une masse systématiquement rassemblée de données. Sa recherche est plus intuitive, plus proche aussi de ce qu'elle vise – il n'a évidemment pas la distance (temporelle) nécessaire pour effectuer une analyse d'archive selon Foucault.

Au contraire : *l'Atlas Group* lance un regard critique, contemporain sur le champ de discursivité et de visibilité en question. Pour le dire autrement : il entame une enquête sur les manières de dire, de rendre visible et de représenter qui l'entourent, à partir de documents fabriqués *pour cette raison* qui lui servent comme point de départ expérimental. À partir de ces documents qui décalent le focus vers des circonstances insolites associées aux événements, vers des imaginations surgissant à partir de ce réel complexe, nous sommes appelés à penser cette histoire autre, qui comprend, notamment, l'historicité même du regard historique. Non pas donc comprendre historiquement ce qui s'est passé, mais décaler la perspective vers ses conditions particulières actuelles.

Comme l'enquêteur dans une fiction policière, Walid Raad et ses *alter ego* fictifs ne sont pas complètement extérieurs, mais concernés, impliqués, intéressés. Ils constituent tous des figures hybrides, entre témoins, analystes critiques et historiens : tandis que « l'histoire avec témoin » telle qu'elle est apparue au cours du XX^e siècle distribue clairement des places distinctes à l'historien (qui analyse) et au témoin (qui est sa source)²¹⁴, celle de Walid Raad crée un amalgame entre les positions afin de penser l'historicité même du dispositif. À la place d'une disposition qui permet de délimiter l'intérieur et l'extérieur de cette histoire, nous sommes confrontés à une sorte de figure *pliée* dans un sens foucauldien, dans lequel l'intérieur et l'extérieur se rencontrent.

²¹⁴ Voir François Hartog, *Évidence de l'histoire*, Gallimard Folio, 2005, p. 263.

Les questions historiques ne sont pas ici posées pour arriver à une narration proprement historique. Elles sont abordées pour ouvrir un débat à partir et à travers cette figure pliée qui incite aussi bien à une recherche perpétuelle d'une position apte à les saisir (qui vacille entre engagement et distance) qu'à une quête de ce qui se dessine comme réel. Il s'agit donc plutôt de la mise en œuvre d'une pensée figurale basée sur cette logique foucauldienne qui embrasse des régularités des discours, selon une pratique expérimentale qui consiste à traduire des énoncés pressentis en figures, en images et en récits qui n'illustrent pas sa pensée, mais l'extériorisent afin de donner à voir les ambiguïtés et contradictions inhérentes, à concentrer des temporalités discordantes et des signes hétérogènes.

Fictions

Ce que vise Walid Raad est donc bien lié à une histoire – à une histoire conflictuelle, celle du Liban – et cette histoire, qui est une composante essentielle de son œuvre, il la comprend explicitement comme une construction basée sur la considération d'un socle épistémologique sous-jacent. Ses recherches décalent la perspective, visent non pas les faits en tant que tels mais ce qui en a été fait, en remettant en cause la distinction entre fiction et non-fiction.

Nous partons de la considération que cette distinction est en soi fausse [déclare-t-il] – de plusieurs points de vue, notamment parce que beaucoup d'éléments dans nos documents imaginaires sont originaires du monde historique – et ne rend pas justice aux récits riches et complexes qui circulent largement et qui captent notre attention et notre conviction.²¹⁵

Selon Walid Raad, il y a ainsi toujours une part « documentaire » et une part « fictive » dans l'histoire et dans son écriture, et les deux sont intimement liées, entremêlées. Son histoire, parce qu'elle ne s'appuie pas sur des faits historiques confirmés, parce qu'elle se joue à l'écart de ce qui est considérée comme sérieux et notable, parce qu'elle n'est pas déjà sujette aux controverses entre historiens et politiciens des différents camps, parce qu'elle diffère essentiellement de celle qui est représentée par les médias, peut rendre compte d'une manière spécifique de saisir, d'intégrer, de penser ce qui s'est passé. La fiction sert ici à la fois de modèle (dans le sens d'un mannequin de vitrine) et comme point de départ d'une construction complexe comprise comme une critique politique de son temps. Ce qui rejoint une certaine conception de l'histoire, comme Georges Didi-Huberman la comprend à la suite de Berthold Brecht :

²¹⁵Walid Raad et Alain Gilbert : « Interview », *op.cit.*,.

La pure fiction – celle, par exemple, des *Métamorphoses* d'Ovide – méconnaît toute historicité, risque à tout instant de verser dans le mythe. Mais la pure narration documentaire – celle, par exemple, d'un reportage de *Life* – méconnaît tout autant son historicité immanente puisqu'elle la rabat entièrement sur les choses au détriment des relations, sur les faits au détriment des structures. Or, il n'y a, au sens strict, ni métamorphoses complètes ni faits absolus. Il faut donc se donner des 'conditions d'expérimentation' pour montrer le caractère non idéal de l'histoire, c'est-à-dire l'*impureté* foncière – l'incomplétude, le 'caractère contradictoire', conflictuel, lacunaire – de toute métamorphose historique.²¹⁶

La fiction, telle que Walid Raad la met en jeu dans son projet *Atlas Group*, est en ce sens à comprendre dans la force critique dont relève son caractère expérimental, qui lui permet de pousser sa réflexion plus loin à travers la production de figures complexes. *L'Atlas Group* constitue une sorte de plateforme, collectant des bribes aussi bien directement du réel que de ce qui devient imaginable, pensable, dicible avec ce qui s'est passé, et de ce qui en est exclu ou réfuté. À travers les formes subversives des documents, le focus est détourné vers des scènes à l'apparence banale. Ces énoncés possibles acquièrent tout leur sens et leur légitimation de par leur insertion dans un centre d'archives qui les accrédite. Le problème n'est pas de savoir si les documents sont inventés, produits ou trouvés. Mettre cette question au centre afin de déceler si cette recherche-là a ou non une pertinence dans le champ de l'histoire n'arrive même pas à effleurer ce que *l'Atlas Group* rend si explicitement pensable ; elle écarterait le propos vers un autre registre. Car l'invention de Walid Raad est un outil puissant pour déplacer la problématique. Dans sa recherche, la distinction entre « faux » et « vrais » événements n'a pas vraiment d'importance par rapport aux interrogations qui surgissent à partir des matériaux, mais la fictionnalité de l'ensemble lui permet de poser des problèmes en écartant la possibilité de les instrumentaliser.

C'est dans cette non-différentiation qui s'oppose à une certaine pensée historique dominante, avec l'invention de documents et d'événements, qu'un déplacement de la pensée historique se joue. Déplacement qui n'est pas effectuable dans le domaine de l'histoire savante qui, emprisonnée qu'elle est dans ses présuppositions, ses institutions et ses méthodes, n'arrive pas à toucher à cette problématique, parce que pour ce faire, il faudrait d'abord qu'elle repense son propre socle épistémologique, ses bases implicites. Comme l'écrit Jacques Rancière par rapport aux films de Chris Marker,

la 'fiction' en général, ce n'est pas la belle histoire ou le vilain mensonge qui s'oppose à la réalité ou que l'on veut faire passer pour

²¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Éditions de Minuit, 2009, p. 65.

elle. *Fingere* ne veut pas dire d'abord feindre mais forger. La fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un 'système' d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent.²¹⁷

L'Atlas Group suit cette logique qui comprend la fiction comme moyen de construction intelligible et sensible. L'œuvre de Walid Raad forge ; elle forge une structure flottante au sein de laquelle l'imaginaire, qui a toute sa légitimité ici puisque c'est lui qui est en partie visé, peut être appréhendé. Nous avons vu à travers plusieurs exemples comment *l'Atlas Group* traite de cette zone difficilement saisissable mais omniprésente qui est constituée par des *on-dit*, par des savoirs sous-jacents et non explicités d'une situation, et par des manières de percevoir spécifiques d'un temps. Elle repose sur des savoirs populaires relatifs à l'époque et des réalités politiques implicites qui ne sont repérables que si l'on baigne dans l'univers dans lequel elles opèrent.

Espace-temps. Cartographies de la guerre

Une des difficultés d'une telle opération consiste à trouver un point de départ. Comment commencer une telle enquête ? Comment créer une sorte de dialogue permanent entre le réel en question et la double fiction – celle qui englobe et rend discernable les événements et celle qui est basée sur ce qui devient imaginable à partir du réel – afin de subvertir la situation, de sortir des embrouilles et instrumentalisation sans perdre le lien avec le centre de gravité ?

Temps

C'est avant tout le cadre même dans lequel *l'Atlas Group* situe sa recherche qui fait une référence directe au réel : il s'intéresse explicitement à l'histoire contemporaine libanaise, avec l'accent mis sur les années de la guerre civile. Or, nous avons déjà pu constater que les documents datent parfois d'avant (comme *Civilizationally, we do not dig holes to bury ourselves*, daté 1958) ou d'après (comme *I only wish that I could weep*, daté 1995) cette période. Il semble que les guerres libanaises renvoient, plutôt qu'à une époque délimitable, à une construction mentale qui agit au sous-sol, qui ne se laisse pas saisir par une chronologie des « faits ». Dater une guerre, c'est aussi s'approprier le pouvoir de définir le réel (historique et actuel). Walid Raad fait les deux à la fois : il nous indique, dans son introduction, une période précise, mais contourne aussitôt sa propre détermination en glissant dans le corpus des

²¹⁷ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, p. 202.

dossiers qui en sortent. Une fois l'ordre établi, celui-ci est contourné. Ce geste nous incite à repenser, à partir de là, à partir de la configuration prise, la construction de la datation : qu'est-ce que cet élargissement de la période induit-il ? Comment penser cette histoire contemporaine autrement qu'à partir d'un intervalle présumé ?

Nous sommes confrontés à l'intérieur même des dossiers avec des datations tantôt exactes (quelques documents sont associés à une date, parfois même une heure précise), tantôt vagues ou même manquantes. Ainsi, les quelques repères temporels n'arrivent pas à clairement structurer cette histoire, à cause de l'inconséquence de la datation qui rend la liaison temporelle des documents impossible, en privant les dates de leur point de repère commun. À la place d'une démarcation temporelle claire, nous sombrons dans une zone temporellement floue, vaguement circonscrite, traversée par quelques étincelles de moments exacts qui flottent parmi les autres. Il n'y a pas de ligne temporelle précise qui pourrait nous orienter dans cette période chaotique. Ce qui est insinué à la place, c'est que le temps historique se dissout en des temporalités hétérogènes – celle du vécu, celle de la médiation, celle des expériences remémorées, celle des occurrences vagues dont « on a entendu parler », celle des événements significatifs, mais aussi celle de la reconstruction, celle qui relate les événements, celle de la hantise d'un passé dans un présent etc. Nous allons y revenir.

Retenons pour l'instant que le temps n'est pas une donnée « objective », évidente, il ne paraît pas, à travers les dossiers de *l'Atlas Group*, comme un fil stable. Toutes ces temporalités hétérogènes s'entrecroisent dans l'œuvre de Walid Raad, et apparaissent l'une à côté de l'autre, sans hiérarchie apparente. Le temps n'est donc pas une limite posée « avant-coup » pour démarquer clairement le terrain, mais se trouve constamment altéré, en émergeant lui-même, dans ses facettes multiples et hétérogènes, des manières de dire et de voir intimement liées à la construction mentale des guerres libanaises.

Espaces

Les lieux évoqués dans les dossiers et documents nous posent devant une difficulté quelque peu similaire : bien que nous soyons toujours au Liban (à part dans le dossier *Civilizationally, We do not Dig Holes to Bury Ourselves*, où le docteur Fakhouri voyage), il y a tantôt des déterminations de lieux spécifiques, tantôt des indications floues. Ainsi, quelques dossiers, comme *The thin neck file*, évoquent des lieux précis mais sans les préciser : il y est question des voitures piégées, d'événements qui ont donc eu lieu à un moment et à un endroit exact, mais l'indication des lieux qui permettrait d'en tirer des informations (qui a été visé ? quelle communauté ? est-ce un lieu symboliquement chargé qui était la cible ?) manque. À la place, des

photographies décontextualisées nous sont présentées, sur lesquelles on ne peut que vaguement déceler l'entourage. La vidéo de Souheil Bachar évoque aussi un endroit précis, une cave dans laquelle les otages seraient gardés en captivité, mais son emplacement dans la ville, qui permettrait d'en tirer des indices par rapport aux « bourreaux », reste dans l'ombre.

Le dossier d'une version de *Sweet talk* (*Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut*²¹⁸) semble constituer tout un inventaire de lieux, plus précisément, de « chaque rue, devanture, bâtiment, et autres espaces d'une signification esthétique, nationale, politique, populaire et culturelle à Beyrouth », prise en images par cent photographes différents. Or, ces lieux précis demeurent non localisables par la dissimulation des légendes des images, comme nous allons le voir plus tard.

Beaucoup de dossiers nous barrent ainsi l'accès aux informations susceptibles de déterminer et de connaître les lieux dont il est question dans les documents. Ce qui s'insinue à travers l'impossibilité de localiser les scènes et les endroits atteints de violence, c'est que ces scènes auraient pu avoir lieu n'importe où au Liban (ou bien à Beyrouth), sous des auspices différents, certes, mais avec la même acuité.

Or, qu'est-ce qu'au juste qu'un lieu ? Michel de Certeau, dans son livre *L'invention du quotidien. Arts de faire*, distingue conceptuellement les espaces des lieux :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du 'propre' y règne : les éléments considérés sont les uns *à côté* des autres, chacun situé en un endroit 'propre' et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.

Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est un espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles. L'espace sera au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation, mué en un terme relevant de multiples conventions, posé comme acte d'un présent (ou d'un temps), et modifié par les transformations dues à des voisinages successifs. À

²¹⁸ « Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut, a project by The Atlas Group in collaboration with Walid Raad », in : *Interarchive : Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, edited by Beatrice von Bismarck et. al., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002, pp. 380-383 in : Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow*, Culturegest, Lisboa et Verlag der Buchhandlung Walther König Cologne, 2007.

la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un 'propre'.
En somme, *l'espace est un lieu pratiqué*.²¹⁹

Beyrouth

Beyrouth est, dans le cadre de *l'Atlas Group*, toujours présentée sous sa forme de « lieu pratiqué », comme espace qui ne peut pas ou plus être aperçu comme lieu : rien n'y est stable, la ville est constamment contaminée par des opérations qui influencent non seulement la perception de la ville et l'appropriation des endroits par les habitants, mais aussi la constitution même de la ville. À la place d'une distribution claire des places, nous sommes confrontés à des couches de sens et de temporalités superposées et entremêlées. Ce n'est pas seulement la guerre dans son aspect brut – les bombardements, les décisions politiques, les frontières « officielles » – qui brise sans cesse la vie urbaine, la ville en tant que lieu, mais aussi ces conceptions hétérogènes qui la déconstruisent et reconstruisent constamment par en bas. L'architecte, essayiste, artiste et promeneur assidu Tony Chakar décrit Beyrouth comme « formée de fragments hautement contrastants – chaque fragment produit son propre sens [et] vit dans un temps propre, dans une temporalité radicalement différente de celle d'à côté. »²²⁰

La ville renvoie ainsi par tous ces détails à son propre passé, elle y est intimement liée. Ce qui reste persiste, bien qu'il y ait des superpositions hétéroclites (matérielles et idéelles) reflétant des idéologies, des visions de monde, des réalités vécues divergentes. Ces vestiges qui sont nombreux dans la ville, ces rues et bâtiments issus de projets immobiliers qui coexistent, créent une sorte de cosmos hétérogène, d'amalgame aussi bien spatio-temporel qu'idéologique qui ne se laisse saisir qu'en considérant la pluralité et multiplicité des éléments. Dans la Beyrouth de guerre et d'après-guerre, d'anciennes hostilités sont encore associées à des endroits précis et persistent dans le présent de ses habitants, tout en se juxtaposant aux reconstructions en cours. Se déplacer dans la ville, vivre ce lieu, devient en même temps une confrontation continue avec des expériences antérieures. Beyrouth apparaît, dans les liens mentaux associés aux lieux, comme un labyrinthe de connotations latentes²²¹.

Dans les archives de *l'Atlas Group*, Beyrouth est très présente : à la fois théâtre de crimes, jamais résolus mais présents de façon sous-jacente dans la

²¹⁹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire, op.cit.*, p. 173.

²²⁰ Tony Chakar, *The Eyeless Map*, in : *Homeworks II : A forum on Cultural Practices*, Ashkal Alwan, 2003, p. 34, traduction par l'auteure.

²²¹ Voire Jalal Toufic, « Ruins », in : *The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad*, Catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin, éd. Kassandra Nakas et Bettina Schmitz, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2006, pp. 55-59.

perception, et lieu d'un quotidien aussi perturbé que banal, elle se montre, à travers ces documents, comme un espace brisé et hétérogène. Sur la carte dessinée par *l'Atlas Group*, des coins spécifiques apparaissent soudainement, captent l'attention, comme si un objectif avait zoomé dessus, cristallisant l'intention vers une occurrence qui y est apparue. Ces endroits aussi particuliers qu'abstraits se trouvent dépliés, dissous en petits contingences qui y ont eu lieu. Jamais la ville ne nous est présentée comme un tout organique, elle apparaît toujours fragmentée, comme décliné d'après des circonstances particulières et des intérêts spécifiques.

L'hippodrome

Ceci se reflète aussi dans le choix des quelques localisations concrètes qu'on trouve dans les dossiers de *l'Atlas Group*. Un des endroits mentionnés par *l'Atlas Group* est l'hippodrome de Beyrouth : il constitue la scène du dossier *Missing lebanese wars*. La première association d'idée avec un hippodrome qui vient à l'esprit n'est certainement pas une guerre, mais plutôt le temps des loisirs : « on » y va pour s'amuser, se divertir, et, bien sûr, pour jouer. Celui de Beyrouth est effectivement resté ouvert pendant une grande partie de la guerre, et parier sur les courses était une pratique courante chez les Libanais. Pourtant, il est loin d'être un lieu neutre. Il se trouve sur le terrain du parc de la Résidence des Pins, lieu où fut déclarée l'indépendance du Grand Liban en 1943 et qui appartient à la France depuis 1972.²²²

Il y a donc, ici aussi, une charge politique lourde associée à ce lieu qui renvoie aux temps historiques du mandat français, ainsi qu'implicitement aux conflits persistants entre les Libanais qui continuent à saluer les relations avec l'Europe (et la France en premier lieu) et ceux qui réclament plutôt l'arabité du Liban. De plus, pendant la période des guerres, ce lieu n'a pas été épargné par les événements :

Située à la limite des deux zones, la Résidence des Pins se trouve en position délicate dès le début des événements. Au commencement de 1976, c'est l'encerclement. La Résidence se trouve juste entre les barricades érigées par l'armée près de l'immeuble de la Sûreté et celles installées par de nombreux éléments armés, libanais et palestiniens, depuis le rond-point Barbir jusqu'à l'entrée de la Résidence. [...] Au printemps 1981, les positions de la Force Arabe de Dissuasion entourent complètement la Résidence. Les échanges de tir entre celles-ci et celles de l'armée libanaise se produisent parfois à travers le champ de course, devenu alors une sorte de *no man's land*.²²³

La localisation même de l'hippodrome, en plein cœur de Beyrouth et

²²² Voir Pierre Fournié, *La Résidence des Pins Beyrouth*, ACR Édition Courbevoie, 1999, pp. 13 et 14..

²²³ *ibid*, p. 89.

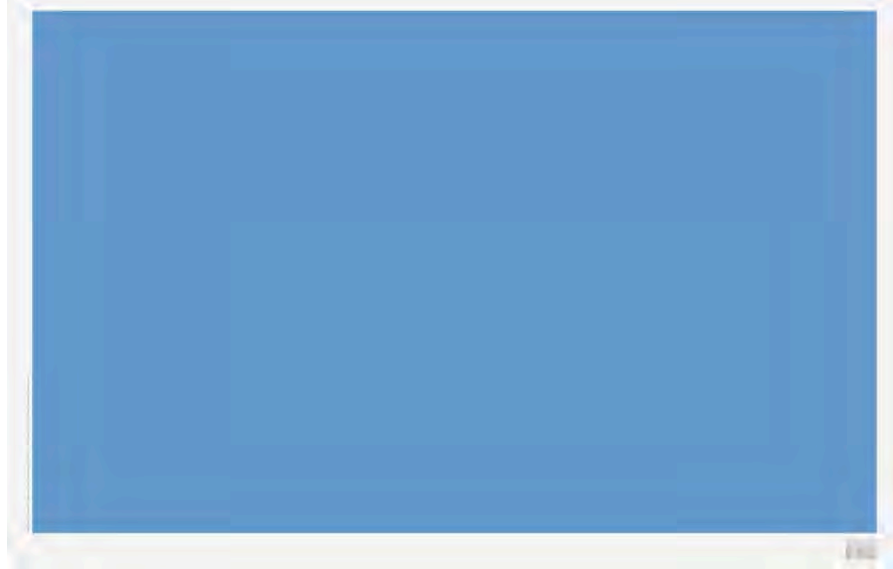
pratiquement sur la ligne verte séparant la zone est de la zone ouest de la ville, renvoie donc implicitement aux conflits aussi bien qu'aux tentatives de s'en échapper : ce quotidien dont il est question est lui-même basé sur une sorte d'état d'urgence permanent. À la place d'une routine tranquille se développe une routine incertaine, susceptible de s'interrompre à chaque moment. Le champ de courses en est une sorte d'image : tout en étant construit comme un lieu de loisir – par l'ancien dominateur – il s'est transformé, par moments, en champ de bataille.

Comment capter cette réalité dans laquelle l'exceptionnel et le quotidien s'amalgament ? Comment saisir les endroits qui, tout en ayant donné lieu à des événements terribles, ont accueilli une vie quotidienne, banale, pendant les années de guerre ? Comment comprendre cette coexistence de la guerre et de la vie ordinaire ? Évoquer l'hippodrome en tant que lieu de rencontre des historiens de différents « camps », sous l'apparence innocente d'un jeu dominical, c'est ici renvoyer à la saturation symptomatique incrustée dans ce lieu et ouvrir une piste possible vers une enquête qui a quelques ressemblance avec le surprenant livre des passages de Walter Benjamin. Tandis que ce dernier tente, à travers le montage intelligent de citations et de pensées qui permet de capter subversivement les multiples implications fantasmagoriques et politiques des objets et des lieux, de concevoir une histoire « primitive » (*Urgeschichte*) du XIX^e siècle, Walid Raad fait un inventaire de lieux surchargé de sens et de temporalités afin de nous sensibiliser aux strates qu'ils recèlent. Les lieux au Liban ne sont jamais neutres, mais toujours des constructions multidimensionnelles. Ils sont associés à des moments spécifiques par les uns et les autres, ainsi qu'aux divisions politiques, comme le fait voir le dossier *I only wish that I could weep* qui évoque l'ancienne ligne verte en tant que repère persistant dans l'imaginaire des libanais.

Reconstructions

Des temporalités divergentes se superposent donc dans l'espace urbain de la ville de Beyrouth, et, après la guerre, une nouvelle couche s'y ajoute : à côté de ruines, de bâtiments touchés par des balles ou des bombes qui perdurent dans le paysage urbain, renvoyant ainsi visiblement au passé de la ville, aux événements qui y ont eu lieu, se trouvent des nouvelles initiatives immobilières qui détruisent de plus en plus non seulement les vestiges, mais aussi les vieilles maisons restées intactes (ou presque) pendant la guerre, afin de donner un nouveau visage, un visage « moderne » à la ville. Ceci est particulièrement flagrant dans le centre de Beyrouth (le « *bourj* »), qui a été entièrement reconstruit après la guerre, lors d'un grand projet urbanistique de Solidère, la société immobilière associée à l'ancien premier ministre Rafiq Hariri. Dans le

dossier *Secrets in the open sea*, nous trouvons une référence subtilement critique à la période durant laquelle ces opérations ont commencé.



Secrets in the Open Sea #19
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Ce que l'on voit, ce sont d'abord six monochromes en différentes nuances de bleu – bleu, une fois de plus, comme la Méditerranée. En regardant de près, on discerne un autre détail qui coexiste avec les planches bleues : en bas à droite, juste en dessous des grands monochromes, il y a de petites images en noir et blanc. Il s'agit d'anciennes photographies, montrant des groupes de personnes. Le contraste entre la grandeur des monochromes et ces petites images est énorme ; à côté du « grand bleu », elles apparaissent minuscules. Les différents bleus envahissent tout l'espace pictural ; ne renvoyant qu'à eux-mêmes, ils absorbent pour ainsi dire notre regard, détournant ainsi l'attention qui n'est désormais plus portée sur les petites photographies, qui, elles, contiennent des informations visuelles et permettent d'identifier les personnes qui y figurent. La présence des monochromes dissimule presque celle des petites photographies dans la composition insolite des documents. En lisant la légende qui accompagne le dossier, nous apprenons ceci :

Secrets in the Open Sea consiste en six larges impressions photographiques qui ont été retrouvées 32 mètres en dessous des décombres lors de la destruction des quartiers commerciaux qui ont été dévastés par la guerre. Les impressions étaient en différentes

nuances de bleu, et chacune mesurait 110 x 183 cm. Le gouvernement libanais a confié ces impressions à l'Atlas Group au début de l'année 1994 pour conservation et analyse.

À la fin de l'année 1994, l'Atlas Group a envoyé les impressions à des laboratoires en France et aux États-Unis afin de les analyser techniquement. Remarquablement, les laboratoires ont pu restituer, à partir de ces impressions, de petites images latentes en noir et blanc qui représentent des portraits de groupes d'hommes et de femmes. L'Atlas Group a réussi à identifier tous les individus représentés dans les petites images en noir et blanc, et il s'est avéré qu'ils étaient tous des individus qui ont été retrouvés morts dans la Méditerranée entre 1975 et 1990. »²²⁴

Ces images telles qu'elles apparaissent ici sont donc le résultat d'une série d'opérations à l'apparence sérieuse et officielle qui non seulement impliquent le gouvernement libanais, mais aussi des laboratoires obscurs en France et aux États-Unis avec leur savoir-faire respectif qui semble à la fois faire autorité et inciter, une fois de plus, à la suspicion quant aux technologies secrètes. Des opérations mystérieuses (et non précisées) ont permis à ces laboratoires de dévoiler les images latentes qui se trouvent dans les monochromes : de petites photographies en noir et blanc, montrant des petits groupes de personnes. Pourquoi ces photographies sont-elles cachées sous des surfaces colorées, et pourquoi sont elles montrées petites et n'ont-elles pas été agrandies ? Que représentent ces documents étranges ? Se dissimule-t-il un message secret dans ces planches ? *L'Atlas Group* ne donne de réponse à aucune de ces questions. La fonction primaire de ces documents, leur sens, reste complètement dans l'ombre. Par contre, il nous indique à quoi renvoient les petites photographies cachées : *l'Atlas Group* aurait, lit-on, identifié toutes les personnes qui y figurent, sans pour autant informer les lecteurs de la méthode de recherche. Les noms des individus ne sont pas non plus donnés, mais nous apprenons que tous ont été « retrouvés morts dans la Méditerranée entre 1975 et 1990 ». Ceci semble donc être la raison de la série – en tout cas, le lieu de décès est le seul élément commun disponible. Ces individus pris en photos en tant que groupes forment une sorte de communauté de morts anonymes malgré le fait que *l'Atlas Group* ait pu les identifier.²²⁵

²²⁴ Voir <http://theatlasgroup.org/data/TypeFD.html> ; traduit par l'auteur.

²²⁵ Janet A. Kaplan dévoile, dans son texte *Flirtations with Evidence*, que Walid Raad a été inspiré par la découverte d'images photographiques minuscules dans des journaux libanais montrant des portraits de groupes non reconnaissables : « Intrigué par la publication de portrait si petits qu'aucun individu ne pouvait être reconnu, Raad a inventé une explication qui incluait l'envoi des planches bleues à un laboratoire français dont l'analyse technique fictive a récupéré des photographies granuleuses apparaissant en tant qu'images 'latentes' encadrées dans les champs bleus. Tandis que les photographies que Raad a effectivement utilisées étaient accompagnées, dans le journal, par des légendes identifiant les individus en tant que, disons, participants à la réunion annuelle du conseil des directeurs de la corporation Gillette, la recherche de Raad a élucidé, à travers son récit, qu'il s'agissait d'hommes et de femmes anonymes qui se sont noyés ou qui ont été retrouvé morts dans la Méditerranée pendant la

Or, pendant les guerres du Liban, une pratique courante de quelques milices consistait à tuer des gens en leur moulant les pieds avec du béton et les jetant ainsi dans la mer²²⁶. On se débarrassait ainsi en même temps des cadavres. Les personnes qui ont vécu les années de guerre le savent – cette information circulait librement en se mélangeant avec des rumeurs, en devenant ainsi un savoir populaire commun. Le dossier *Secrets in the Open Sea* semble directement faire référence à ce savoir sous-terrain.

Nous apprenons aussi qu'il s'agit d'objets trouvés, qui de surcroît, ont été découverts en des circonstances assez particulières : la (re-) construction des quartiers commerciaux, après la guerre, après qu'ils furent tombés en ruines une première fois lors de la guerre. L'architecte Jad Tabet commente le projet ainsi :

Beyrouth traduisait en fait une volonté de recommencement absolu, une entreprise de refondation urbaine qui tirerait sa légitimation du mythe du Phénix qui renaît de ses cendres : si la ville ancienne est détruite, c'est pour effacer les traces de la guerre et installer la cité sur des bases entièrement neuves. Le projet urbain jouerait ainsi un rôle thérapeutique en fondant la ville sur une sorte d'amnésie salvatrice qui la protégerait contre les démons anciens qui avaient provoqué sa destruction. Et le centre-ville apparaîtra alors comme un centre-deuil, en ce que la fonction du deuil est justement d'assurer la continuité de la vie : la mort de la ville permettrait de détruire la mort dans la ville et en préfigurerait la résurrection.²²⁷

Le projet très contesté de la reconstruction du centre ville reflète ainsi l'intention de faire disparaître les marques de guerre afin de recommencer sur une nouvelle base. C'est dans cette situation que les documents du dossier *Secrets in the open sea* font irruption : ils surgissent justement là où on veut se débarrasser des traces qui rappellent la guerre. À l'endroit précis censé symboliser un nouveau Liban libéral qui tourne le dos à son passé compliqué émergent des images dont l'apparence est au premier regard innocente, mais qui abritent des indices latents de la guerre.

Le dossier est ainsi constitué de plusieurs strates qui se superposent, non seulement dans la composition des images – nous allons examiner plus attentivement cette question plus tard – mais aussi dans celle des informations qui s'organisent en couches, comme des strates géologiques à déblayer. Le lieu où elles ont été trouvées est lui-même chargé de connotations : son passé lourd le hante – malgré les efforts pour le supprimer – et réapparaît à des endroits

période des guerres. », Janet E. Kaplan, *Flirtations with Evidence*, in : *Art in America*, octobre, 2004, pp. 134-169, p. 137, traduction par l'auteure.

²²⁶ Source anonyme.

²²⁷ Jade Tabet, « Des pierres dans la mémoire », in : *Beyrouth. La brûlure des rêves*, dir. par Jade Tabet, Éditions Autrement, 2001, p.68.

inattendus, en rappelant aussitôt des « savoirs de guerres » qui sont réfugiés, pour le dire avec Proust, dans la mémoire involontaire de ceux qui les ont vécu.

Cartographies

Regardons un autre dossier pour voir une autre facette des lieux abordés par le projet de *l'Atlas Group* : *Let's be honest, the weather helped*, attribué au jeune Walid Raad, nous présente une sorte d'atlas personnel de la guerre dans cette ville. Il est introduit ainsi :

Comme beaucoup autour de moi à Beyrouth à la fin des années 1970, je collectionnais les balles et les éclats d'obus. Je me précipitais dans les rues après une nuit ou une journée de bombardements pour les retirer des murs, des voitures ou des arbres. Je notais avec précision le lieu où j'avais trouvé chaque balle, je photographiais l'endroit où j'avais fait ma découverte, marquant tous les trous par des points qui correspondaient au diamètre des balles et aux teintes fascinantes que je trouvais sur leurs pointes. Il m'a fallu dix ans pour me rendre compte que les fabricants d'armes suivaient des codes de couleurs distincts pour marquer et identifier leurs cartouches et leurs obus. Et il m'a fallu dix autres années pour me rendre compte que mes carnets cataloguaient partiellement dix-sept pays qui continuaient de fournir les diverses milices et armées se battant au Liban.²²⁸

Ce cahier témoigne donc, avant tout, d'une *manière de faire* spécifique, un passe-temps, avec le sérieux inhérent à tout jeu d'enfant, dont l'auteur nous dit qu'il était une pratique commune à l'époque : la collecte des balles et des éclats d'obus des cibles dans lesquels ils sont restés coincés, donc, ici aussi, des restes laissés par une attaque. Ces restes, tels des pièces à conviction, deviennent des sortes de trophées. Mais le jeune Raad ne s'arrête pas là : il produit ensuite une sorte de cartographie, marque soigneusement sur des photographies prises sur les lieux du crime apparents les données géographiques précisant l'endroit où les débris ont été trouvés, avec un souci d'exactitude de représentation du site. Comme un petit détective, il ramasse des preuves et documente ces découvertes avec précision.

²²⁸ *Ibid.*, p. 58.



Let's be honest, the Weather helped (Saudi Arabia)
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Cette fois-ci, le cahier ne semble pas être initialement conçu pour dévoiler quelque chose, mais la découverte de ce qu'il permettait de visualiser – à travers de petites gommettes colorées – s'avère être d'autant plus scandaleux : l'implication de dix-sept pays des deux côtés du rideau de fer dans l'envoi d'armes aux différentes milices libanaises qui, apparemment, ne se limite pas à la période comprise entre 1975 et 1990, comme l'insinue la dernière phrase de la légende (*Et il m'a fallu dix autres années pour me rendre compte que mes carnets cataloguaient partiellement dix-sept pays qui continuaient de fournir les diverses milices et armées se battant au Liban*). Ce qui est révélé, c'est que les « guerres civiles » ainsi que les crises qui continuent à faire basculer le Liban dans le chaos ont été, et sont encore, complètement internationales dans le sens où tous ces pays et organisation internationales – la Belgique, la Chine, l'Égypte, la Finlande, l'Allemagne, la Grèce, l'Irak, Israël, l'Italie, la Lybie, l'OTAN, la Roumanie, l'Arabie Saoudite, la Suisse, Le Royaume-Uni, les États-Unis d'Amérique, et le Vénézuéla – y contribuent, se mêlent des conflits internes et y règlent leur propres comptes. Avec cette information, qui prend ici la forme de points colorés d'apparence innocente, nous accédons à un autre chapitre très sombre qui révèle la complexité des implications politiques et économiques internationales sur une large échelle. Vendre des munitions à une milice dans un pays en guerre ou en situation conflictuelle, c'est aussi rendre sa continuation possible, c'est nourrir les conflits persistants avec des armes. Les petites gommettes colorées déclinent cet aspect souvent dissimulé. Le cahier du jeune Walid Raad en témoigne, même si à l'époque de sa réalisation il n'en était pas encore conscient, et nous livre une sorte d'atlas des lieux qui le prouve.

Le cahier se transforme ainsi en un rassemblement de cartes des lieux atteints qui ressemble curieusement aux cartes stratégiques utilisées à des fins militaires, sauf qu'ici ces cartes ont été produites non pas pour planifier des opérations, mais après coup, documentant ainsi les dégâts produits par les attaques. Or, le dossier n'en est que l'indice : il ne précise en rien l'implication concrète des états qui ont livré les balles. Les documents ne nous permettent même pas d'identifier quelle balle (venant d'où) a touchée quelle cible, comme nous allons le voir plus tard, et encore moins qui (quel camp politique / quelle population exacte) a été touché par elle. Les lieux représentés ne sont pas concrétisés, ils demeurent, une fois de plus, quelconques, comme des références vidées de leur pouvoir de pointer une donnée exacte. Le dossier fonctionne ainsi comme un déclencheur de questions auxquelles il ne donne pas de réponse : qui soutenait qui pendant cette période de guerre ? Qui était visé par quelles balles ? Était-ce la population locale ou la cible s'élargissait-elle en direction d'autres pays impliqués, c'est-à-dire des pays qui contribuaient aussi au conflit, et qui auraient été visés à travers ceux qui le représentaient sur place de manière implicite ?

L'atlas du jeune Raad ne nous aide pas à trouver de réponses aux questions qu'il suscite. À la place, il nous dresse une carte des effractions qui, sans clairement permettre de localiser les incidents, nous indique leur survenance.

L'espace-temps qui s'ouvre à travers les dossiers de *l'Atlas Group*, tout en circonscrivant une époque et un endroit particuliers, demeure donc ouvert par plusieurs aspects et semble glisser d'une conception à l'autre. Tandis que la description du projet nous indique un cadre limité, celui-ci se trouve contourné par les documents eux-mêmes : les deux ensemble créent une figure dialectique à travers deux conceptions d'espace-temps hétérogènes qui se problématisent sans cesse mutuellement. L'un semble fournir un cadre dans lequel une recherche sérieuse devient possible, qui impose des limites dans lesquelles l'inventaire peut être dressé. Mais ce cadre s'avère aussitôt incapable de saisir la portée de son sujet, trop rigide pour capter les enjeux réels, trop autoritaire pour dégager les engrenages multiples. L'autre semble être plus proche du vécu, des manifestations réelles, mais en même temps nous priver de repères, nous emporter directement dans un chaos immaîtrisable dans lequel les positions ne sont jamais stables et les données apparemment sans fond commun. Dans l'hétérotopie de *l'Atlas Group*, nous n'avons donc pas affaire à un espace-temps délimité, mais à différentes constructions fragmentaires qui se rencontrent dans une relation de *devenir* permanent.

Inventaires, inventions, collections, constructions

Ces rapports complexes et irréductibles reflètent aussi, une fois de plus, l'écart qu'induit Walid Raad entre les conceptions spécifiques existantes de l'histoire du Liban (elles tentent, surtout depuis l'extérieur du Liban, d'établir un regard universaliste, ou, surtout depuis l'intérieur, une vue partisane et instrumentalisable). À la place de suivre une direction précise, d'établir un cadre, il invente des situations qui auraient pu avoir lieu à partir de ce qui a effectivement eu lieu selon des prémisses hétérogènes, en ajoutant une distance créée par l'humour : les documents sont tous traversés par des moments hétérotopiques qui provoquent non seulement un étonnement et l'impression que quelque chose discord, mais aussi un rire, un rire comme celui qui a secoué Foucault en lisant *Une certaine encyclopédie chinoise* de Borges. Et comme Foucault, le spectateur de l'œuvre de Walid Raad se sent amusé et embarrassé parce qu'il perd ses repères. « On ne peut pas ne pas rire quand on brouille les codes »²²⁹, écrit Deleuze à propos des écrits de Nietzsche. *L'Atlas Group* brouille sans cesse des codes auxquels il fait en même temps appel, rend des évidences, des régularités ou des données apparentes étrangères à elles-mêmes. Il confronte ce qui est attendu d'une recherche historique portant sur une période hautement conflictuelle avec la focalisation sur des dossiers à l'allure innocente, aléatoire et chaotique, mais traversés de strates équivoques et problématiques. Les deux, la réception instruite (et quelque fois paranoïaque) qui décèle des rapports intrinsèques avec le réel et qui tente d'interpréter la portée politique implicite à partir de cette inscription dans une réalité spécifique, et celle qui capte l'histoire à partir de la part du fabuleux, parfois absurde et curieux, se rencontrent dans l'hétérotopie raadienne qui ne les sépare pas, mais les confronte à maints égards.

Polars

Nous avons vu que cette impression de fabuleux vient en quelque sorte d'un « code » : la configuration des micro-scénarios, la manière de faire et la caractérisation des personnages vient de leur voisinage intime avec des histoires d'un autre genre, des contes, des romans de fiction ou des *polars*. Ainsi, leur statut demeure ambigu : en tant que témoins qui ont été là, qui partagent un savoir intime et un vécu spécifique, ils seraient considérés comme des *sources* dans le cadre d'une recherche historique (dont l'historien se sert, souvent dans leur forme écrite dans un centre d'archives établi). Mais ici, ils sont surtout présentés comme étant eux-mêmes des *investigateurs*. Ceci est particulièrement visible chez Souheil Bachar, qui nous livre beaucoup plus

²²⁹ Gilles Deleuze, « Pensée nomade », in *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Éditions de Minuit, 2002, p. 359.

qu'une reconstruction personnelle de ses expériences en captivité : il s'engage dans une véritable enquête sur la situation politique, analyse les comportements de ses codétenus et la part des médias dans l'affaire. Le docteur Fakhouri lui non plus ne se contente pas de documenter des événements : il les met en intrigue, incite, à travers ses dossiers, à déplacer le centre d'intérêt pour accéder à une strate méconnue mais d'autant plus constitutive pour ce réel. Et *The thin neck file* extrait des images d'autres centres d'archives afin de proposer une nouvelle série, un nouvel inventaire qui renvoie à d'autres rapports internes que la catégorisation « originale » : c'est l'inventaire des photographies montrant un moteur qui déplace le focus. La nouvelle « logique » vient donc d'un inventaire autre, celui qui a découvert, dans les photographies classées dans un autre centre d'archives, qu'il y a un élément qui revient, et que la focalisation sur cet élément déplace en même temps la problématique : elle mène à penser des pratiques qui non seulement se sont développées dans cette situation de guerre, mais aussi qui la constituent par un autre biais. C'est en décalant la perspective vers un phénomène réel dans le sillage des événements qui pourtant ont leur part dans leur portée réelle qu'une catégorisation différente s'immisce : celle du moteur (ou, dans *Already been in a Lake of Fire*, de la voiture) qui devient une sorte de métonymie des circonstances dans lesquelles ils sont apparus, le signe d'un décalage qui non seulement remplace l'événement, mais en constitue un autre.

Parfois, les personnages apparaissent comme des investigateurs malgré eux, comme le jeune Walid Raad qui révèle avec son « cahier » l'implication hautement conflictuelle de tant de pays différents des deux côtés du rideau de fer, révélant ainsi que les guerres libanaises furent aussi instrumentalisées en vue d'enjeux internationaux polymorphes.

Perceptions doubles

Mais ces investigations apparaissent, au moins au premier regard, comme décalées par rapport au sujet lourd auquel elles se consacrent. *L'inventio*, la construction inhérente du terrain, semble souvent nous convaincre de l'innocence des opérations à l'œuvre, nous séduire par l'apparence humoristique des personnages et des situations qu'ils évoquent. Nous avons vu que cet *air de rien* est très important pour la construction complexe dont relève *l'Atlas Group* : la part anodine n'est pas seulement là pour nous distraire du sérieux de la guerre, elle reflète à maints égards la situation dans laquelle celui-ci se situe. C'est cette double nature qui capte notre intérêt, suscite notre curiosité et, couplée avec l'impression que, malgré tout, quelque chose discorde, nous incite à penser autrement, à reconsidérer notre propre position et à expérimenter d'autres angles de vue.

Car l'autre aspect qui entre en jeu à travers *l'inventio* est que cet *air de rien* va de pair avec certains lieux communs sur lesquels repose cette apparence

naïveté : l'association d'un hippodrome avec le temps du loisir, l'absurdité d'une collection de photographies de marques de voitures ou de moteurs (qui ressemble un peu aux collections enthousiastes de certains hommes d'images ou à celles d'objets provenant de voitures rapides ou précieuses en tant que marque de standing) ou de photographies de voyage, l'innocence d'une pratique enfantine, etc. C'est aussi à travers cet air de rien, à partir des moyens pauvres auxquels ont recours les personnages, que s'expriment des rapports complexes sans pour autant qu'ils soient expliqués ; ils requièrent un remaniement de nos concepts et grilles de lecture qui sont aussi, implicitement, une part de l'*inventio* raadienne.

Un exemple de cette double nature de l'*air de rien* réside dans l'occurrence que le sérieux du contenu des documents est souvent mis en parallèle avec la présence d'une activité ressemblant plutôt à un jeu qu'à une occupation systématique censée révéler des conflits politiques. Un élément revient à plusieurs reprises dans les dossiers et nourrit la part fantaisiste à l'œuvre : à la place d'activités « sérieuses » – l'investigation journalistique ou historique, par exemple – figure un jeu, et ce jeu apparaît souvent drôle dans le décalage qui est ainsi produit. Les historiens, dans *Missing lebanese wars*, passent leur temps à l'hippodrome à la place de travailler, les journalistes font une compétition pour trouver en premier le moteur qui ne les aidera en rien à élucider l'explosion de la voiture piégée, l'enfant invente une occupation ludique pendant ces années où les jouets étaient rares.

Or, Sigmund Freud déjà nous apprenait que « l'opposé du jeu n'est pas le sérieux mais... la réalité. »²³⁰ Les jeux doivent être pris avec beaucoup de sérieux, et c'est justement dans leur opposition avec le réel qu'ils « apparai[ssent]t comme l'image même de la vie, mais comme une image fictive, idéale, ordonnée, séparée, limitée »²³¹, comme nous l'apprend Roger Caillois. La réalité est ainsi à la fois écartée et représentée, sous son aspect symptomatique, à travers le jeu qui, lui, nous livre son envers. Il repose sur l'invention d'une situation décalée, capable d'arranger, voire de maîtriser, le chaos apparent du réel, mais qui n'est pas complètement indépendante de lui. À travers le jeu se reflète une tentative de dérobade qui renvoie, par un détour, aux problèmes à partir desquels il a été composé. *L'Atlas Group* ne se contente jamais de seulement présenter ces jeux, mais il les met toujours dans un contexte particulier qui les saisit dans leur interdépendance avec la situation lourde dans laquelle ils sont apparus.

²³⁰ Sigmund Freud, « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard Folio, 1988, p. 34.

²³¹ Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard Folio, 1967, pp.151 et 152.

Inégalités

L'inventaire des documents de *l'Atlas Group* – c'est-à-dire, ici, la considération de tous les dossiers comme appartenant à un même corpus – peut nous révéler des choses importantes en vue de son inscription dans une recherche sur l'histoire contemporaine du Liban. Si l'on regarde par exemple les personnages qui sont présents à travers leur caractérisation dans les petits textes qui les introduisent, on voit que la parole directe ou indirecte est donnée successivement à des « témoins » très inégaux : un enfant devenu adulte, un ancien otage, un artiste, un historien fameux, mais qui apparaît comme personnage privée, une topographe et un opérateur d'intelligence de l'Armée libanaise (après leur licenciement), des photographes qui ont été engagés par *l'Atlas Group*, dont une est aussi danseuse, un employé dans la division des munitions et des explosifs de l'armée libanaise et ancien combattant pour les Forces libanaises, un journaliste courageux, et enfin à l'investigateur en chef de l'état libanais pour tous les incidents liés aux voitures piégées. Bien que les choses qui peuvent être racontées par ces personnes semblent être très hétérogènes, l'invention raadienne les met toutes, dans un premier temps, sur un même plan dans son inventaire des dossiers qui ne les différencie pas par leurs « états civils ». La distinction entre les documents ne se fait pas par rapport au « statut » de celui qui en est l'auteur, mais uniquement par la destination (connue ou inconnue) ou par son auto-fabrication.

Pourtant, l'ancien otage est le seul dont la présence en tant que témoin d'une histoire semble être évidente : puisqu'il a été concerné par l'événement en question, puisqu'il a lui-même subi une situation traumatisante, il est considéré comme source légitime pour la rapporter. L'enfant devenu adulte a un statut plus compliqué – jusqu'à quel point un enfant peut-il être considéré comme capable de témoigner ? – surtout parce que ce dont il « témoigne » ne consiste pas en des rapports directs de situations majeures qu'il aurait vécues, mais en des observations personnelles. L'historien semble ici occuper une position ambiguë – il est présenté en tant que personnage privé qui raconte ses observations personnelles de situations dans lesquelles il a parfois été impliqué, ou bien qu'il a reconstruites depuis une position distante ; toutefois il ne semble pas s'agir de recherches professionnelles, bien que la véritable portée de ses documents ne soit pas révélée.

D'autres personnages sont plus directement identifiés par leur profession. Tandis que quelques témoins sont associés à des organismes militaires ou étatiques (réellement existants) – ce qui charge leur parole à la fois par la présupposition d'un certain savoir interne, même peut-être secret, et par le soupçon de leur partialité – d'autres sont qualifiés par le fait qu'ils ont quitté, involontairement, de telles structures, ce qui insinue l'idée qu'ils sont soit des

dissidents, soit des traîtres, soit inaptes à de telles positions. Mais, là encore, ces éléments d'identification ne semblent plus être thématiques après leur dénomination qui n'est pas expliquée.

L'Atlas Group, en les considérant apparemment tous comme compétents en tant que rapporteurs, introduit ainsi une histoire prismatique à travers des perspectives hétérogènes, mineures pour les uns, institutionnellement reconnues pour les autres ; mais en ne hiérarchisant pas le statut de leur paroles, ces distinctions apparentes se dissolvent aussitôt. Chaque dossier fonctionne comme un fragment de la mosaïque dessinée par cette histoire autre qu'il tente de construire. Les personnages qui figurent dans le projet de *l'Atlas Group* constituent eux-mêmes la portée du projet, ce sont eux la référence, la matrice qui donne accès à certaines strates de la guerre à travers les documents qui témoignent de leur vécu, de leurs pensées, de leurs imageries et de leurs constructions des événements et de leur médiation.

L'inventaire qui se dresse à travers les documents de *l'Atlas Group* – un inventaire « premier » selon les mots que nous avons employés plus haut, c'est à dire un inventaire qui sert à établir une grille de classification, nous donne donc à penser non seulement *l'Atlas Group* lui-même, mais aussi l'histoire qui se dessine à travers les dossiers. Nous sommes ainsi invités à trouver nous-mêmes la logique sous-jacente qui se révèle être une logique complexe, parfois paradoxale, qui met en question un autre inventaire sous-jacent à travers lequel « on » aborde l'histoire dans d'autres centres d'archives (à savoir, à travers une classification des sources, mises en ordre de manière souvent chronologique, d'après une prédéfinition d'une époque). Comment penser cet inventaire auquel nous sommes invités à partir de *l'Atlas Group* ?

Bricolages

Avant tout peut-être, en repensant une fois encore, notre position en tant que spectateurs. Puisque nos repères se mettent à trembler, puisque nous ne pouvons pas recourir à un schéma de lecture prédéfini, il va falloir inventer une tactique différente, et nous positionner dans ce flottement. Il va falloir expérimenter des grilles diverses, les déjouer. En somme, nous sommes incités à faire notre propre investigation, avec, à travers et à partir des enquêtes de *l'Atlas Group* et de ses personnages. Comme un détective, nous sommes amenés à expérimenter des logiques différentes qui relient potentiellement l'ensemble des données. Comme outil de travail, nous avons l'inventaire, mais il s'agit d'un inventaire particulier : tandis que, dans les centres d'archives, le cadre est prédéterminé et l'acte d'inventorier se fait de manière plutôt automatique (il s'agit d'appliquer des critères à des éléments d'un fonds), le détective doit encore trouver la logique inhérente potentielle qui lie ces éléments pour lui permettre d'établir des rapports inhérents.

Dans les enquêtes policières, le moment de l'inventaire, c'est-à-dire de la mise ensemble des données trouvées et de la considération du corpus, est donc nécessairement plus proche de l'inventaire premier que de l'inventaire second, même si les deux ont, comme nous l'avons déjà constaté, beaucoup de traits communs : il sert à *trouver* (ou bien à inventer) un ordre qui relierait les éléments distincts en vue de l'élucidation d'une situation donnée. Il y a donc une fin précise qui guide la recherche de critères – la découverte des circonstances de cette situation à partir d'une mise en rapport des éléments dont le détective dispose – mais il n'y a pas encore de classification établie qui l'organise de l'intérieur. L'acte d'inventorier, dans le cadre d'une enquête, diffère donc beaucoup de l'énumération systématique des données déjà classées que l'on trouve dans les centres d'archives. Un détective fait constamment des inventaire avec les données à sa disposition : le moment du rassemblement des éléments particuliers est souvent celui de la découverte d'une logique interne qui s'insinue dans la totalité par le déplacement de l'angle de vue. Mais avec *l'Atlas Group*, ce qui fait défaut, ou ce qui devient le problème, est que nous ne pouvons pas nous reposer sur une réalité stabilisée dont le rétablissement sera le but de l'enquête. Au contraire, cette réalité-là, ou ces réalités qui se rencontrent, sont précisément ce qui se dessine à travers l'investigation. L'inventaire perpétuel correspond ici à un certain recul pour dépouiller les indices potentiels. Chaque nouvelle donnée transforme potentiellement la vue d'ensemble, et incite à revoir l'inventaire. Ici, l'inventaire est donc une méthode non pas basée sur des rapports inhérents explicites, mais un procédé qui permet d'établir des liens implicites, toujours en devenir. Ainsi, l'inventaire d'un détective ressemble à ce que Claude Lévi-Strauss appelle, dans son livre *La Pensée sauvage*, le geste du bricoleur :

Regardons-le à l'œuvre : excité par son projet, sa première démarche pratique est pourtant rétrospective : il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire, l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à ne définir un ensemble instrumental que par la disposition interne des parties.²³²

Comme le bricoleur, nous sommes incités à reconsidérer les éléments dont nous disposons afin de déceler quel genre d'histoire, ou quelle logique d'historicité, nous pouvons concevoir à partir de là. Et comme le bricoleur, les personnages inventés par Walid Raad semblent tous être engagés dans des processus de construction possibles à partir des fragments qu'ils ont rassemblés

²³² Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, 1962, p. 28.

et qu'ils considèrent comme substantiels pour ce qu'ils ont l'intention de donner à voir. Lévi-Strauss associe ce geste à une pensée spécifique, la « pensée mythique », qui diffère de la pensée scientifique, son propre est

d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en utilisant des résidus et des débris d'événements : « odds and ends », dirait l'anglais, ou, en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. En un sens, le rapport entre diachronie et synchronie est donc inversé : la pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agençant des événements, ou plutôt des résidus d'événements [...]. »²³³

Ce n'est certainement pas anodin si nous rencontrons ici, chez Lévi-Strauss, de nouveau le terme du mythe dont l'impact sur le projet de *l'Atlas Group* est déjà annoncé par son nom : tout le projet est imbibé d'une strate mythique, mais cette strate est, nous l'avons vu, toujours enchevêtrée avec ce qui paraît le plus rationnel. Dans *l'Atlas Group*, l'apparence d'une « objectivité », d'un « fait », d'un « ordre rationnel » est toujours accompagné d'un élément « mythique » qui, lui, suit les signes émergents des objets à considérer plutôt que leurs prédéfinitions conceptuelles. Sans vouloir entrer en profondeur dans le spectre du concept de mythe employé ici par Lévi-Strauss, retenons cette manière de faire bricoleuse, retenons qu'il s'agit d'une pensée qui part du particulier non pas pour découvrir l'universel, mais pour étaler des potentialités multiples à partir d'un matériau.

L'abduction

Le détective-bricoleur, et nous avec lui, se trouve, pour ainsi dire, face à une donnée « curieuse et inexplicable », pour laquelle il essaie de trouver une explication pertinente des rapports avec lesquels il est confronté. Son matériau n'est pas déjà incrusté dans une logique, mais l'incite à l'expérimentation. Il développe ainsi les catégories possibles pour donner chair à son inventaire d'une manière qu'on pourrait rapprocher, avec Charles Peirce, de la méthode abductive :

Une abduction est une méthode pour former une prédiction générale sans assurance positive qu'elle réussira, dans un cas particulier ou d'ordinaire, sa justification étant qu'elle est le seul espoir possible de régler rationnellement notre conduite future, et que l'indication fondée sur l'expérience passée nous encourage fort à espérer qu'à l'avenir, elle réussira.²³⁴

²³³ *Ibid.*, p. 32.

²³⁴ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Éd. du Seuil, 1978, p. 188.

La classification se fait donc sur la base d'un lien direct entre ce qui est interprété, lu, et le réel / le vrai. L'inventaire reste donc nécessairement, jusqu'à la solution de l'énigme, une construction en soi cohérente qui produit de l'ordre dans les données en vue d'une conception plus large de la situation, mais potentiellement décalée de son objet. L'inventaire ne peut que donner un cadre rationnel à ce qui est prédéfini, à ce qui est *déjà* sous-entendu par la structure appliquée et ses présuppositions implicites. Car la manière dont un ensemble est compris à partir des catégories développées pour le comprendre n'est jamais une affaire neutre, même s'il en a l'apparence : les catégories présupposent une conception de l'ensemble en fonction de ses parties dans une direction précise. Ce qui est explicite dans le cas d'un inventaire dans le cadre d'une enquête criminelle vaut pourtant pour tout inventaire, comme nous l'avons déjà vu plus haut. L'invention raadienne nous amène ainsi à repenser les bases sur lesquelles nous construisons de l'ordre, sur lesquelles les mots et les choses apparaissent comme des repères sûrs et stables.

Invenire

Revenons, pour conclure ce chapitre, une dernière fois aux rapports multiples et aux enjeux hétérogènes du projet de Walid Raad que l'on peut déceler à travers le verbe – qui est donc un mot d'action et non pas un substantif – *invenire*. *L'Atlas Group* est rempli de trouvailles sur plusieurs plans : des occurrences ignorées, des sujets-supposés-savoir potentiels, des logiques à fonctionnements insolites, des rapports curieux, des brèches dans nos évidences. L'hétérotopie raadienne vise un savoir, une connaissance qui, tout en ayant un lien fort avec l'histoire, n'est pas une connaissance historique à proprement parler ; elle nous amène, *a contrario*, à décaler l'angle de vue, à déplacer le centre d'attention et à revenir de manière critique à nos méthodes et évidences. L'invention, qui est basée sur les conditions réelles des dicibilités et visibilités, nous confronte avec des manières de faire insolites et un air énigmatique. Elle glisse de la différence dans nos certitudes en rendant problématique ce qui apparaissait comme fait, comme événement, comme vérité. Walid Raad nous invente des inventaires autres, et il fait appel à des éléments d'*inventio* à la fois persuasifs et contraignants, en ce que les choses ne sont jamais si simples qu'elles ne le paraissent.

Or, jusque là nous n'avons encore (presque) rien vu. Nous avons, en majeure partie, ignoré une composante essentielle de l'œuvre : sa présence sensible. Cette ignorance est pourtant partagée par beaucoup de commentateurs de l'œuvre de Walid Raad : il semble que la constitution des personnages, des micro-scénarios et de la structure même de *l'Atlas Group* est tellement étonnante, intrigante et captivante qu'elle occulte, comme un voile, les images qu'elle est supposée décrire. Il semble que cet aspect fasse aussi partie de

l'*inventio* raadienne : une fois de plus, elle induit un décalage de l'attention qui, lorsqu'on entre plus en profondeur, demande un retour au début. Une fois de plus, l'inventaire doit être repensé d'après des nouvelles composantes. Et une fois de plus, l'invention – cette fois-ci, des documents dans leur apparence sensible – repose sur du réel, et est loin d'être si anodine qu'elle en a l'air au premier regard.

Constellations.

Des rapports problématiques entre image, mot et signe.

*Par l'art seulement, nous pouvons
sortir de nous, savoir ce que voit un
autre de cet univers qui n'est pas le
même que le nôtre et dont les paysages
nous seraient restés aussi inconnus
que ceux qu'il peut y avoir sur la lune.
Grâce à l'art, au lieu de voir un
monde, le nôtre, nous le voyons se
multiplier, autant nous avons de
monde à notre disposition, plus
différents les uns que les autres, que
ceux qui roulent dans l'infini.*

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*

L'Atlas Group de Walid Raad fonctionne, nous l'avons vu, comme une sorte de prisme qui réfracte les regards posés sur lui, en produisant ainsi un spectre complexe de sens, d'associations et d'approches (ou de spectateurs) possibles. Il se déploie de multiples façons, selon l'entrée par laquelle il est abordé, et ne montre sa teneur critique complexe que si l'on considère la confrontation des positions divergentes qu'il suscite en tant qu'élément immanent de l'œuvre. C'est ainsi qu'apparaît une sorte de constellation qui relate, figurativement, les différents éléments enchevêtrés sans les réduire, sans les subsumer l'un sous l'autre. À la place d'une synthèse qui réconcilierait les contradictions à l'œuvre, nous sommes confrontés à une constellation saturée de tensions, pour reprendre un mot de Walter Benjamin, à travers laquelle se révèle la charge politique du projet, dont la critique s'épand sur plusieurs plans à la fois en se déclinant différemment selon l'accès. Ce que cette critique vise n'est pas tant un état des choses fixe, encore moins une situation stable et délimitable, mais des rapports hétérogènes – ceux qui existent entre des conditions et un réel, entre un événement et sa médiation, un passé et sa *survivance* dans un présent (dans un sens warburgien, nous y reviendrons)²³⁵, mais aussi ceux qui se dessinent entre un ici et un ailleurs, un intérieur et son extérieur, une manière d'écrire l'histoire et son impossibilité dans une situation particulière – qui sont réciproquement problématisés à travers une figure dialectique complexe.

Les images et les mots

Cette figure ne se limite bien sûr pas à la forme et au contenu langagier, mais s'extériorise aussi – et peut-être surtout – à travers une dimension sensible importante. Jusque là, nous avons principalement creusé les discours tels qu'ils se manifestent dans et autour de l'œuvre, en les confrontant à des éléments issus de certaines réalités avec lesquelles ils sont en dialogue direct ou potentiel, sans considérer la force subversive de leur apparence visuelle. Cette dernière est pourtant un élément crucial qu'il est indispensable de saisir pour appréhender sa portée véritable et pour comprendre la complexité de la critique à l'œuvre. « Apprendre à voir dans l'œuvre », écrit Walter Benjamin, « veut dire se rendre mieux compte que teneur chosale et teneur de vérité s'interpénètrent. »²³⁶

Saisir ce à quoi une œuvre – toute œuvre artistique – touche au plus profond d'elle-même demande à celui qui s'y confronte de trouver un accès à elle, aussi bien sensible qu'intelligible, mais aussi de pénétrer *en* elle, de se laisser prendre dans son jeu, de circuler à l'intérieur de son apparence, en regardant de très près. Le regard alerte, la fouille dans ce qui est donné à voir, nous fait basculer dans un autre registre. Car, comme l'écrit Georges Didi-Huberman,

²³⁵ Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002.

²³⁶ Walter Benjamin, « Falsche Kritik », *op cit.*,

nous ne sommes pas *devant l'image* comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes. L'ensemble des coordonnées positives – auteur, date, technique, iconographie... – n'y suffit évidemment pas. Une image, chaque image, est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle. Ces mouvements la traversent de part en part, ont chacun une trajectoire – historique, anthropologique, psychologique – partant de loin et continuant au-delà d'elle. Ils nous obligent à la penser comme un *moment* énergétique ou dynamique, fût-il spécifique dans sa structure.²³⁷

Dans son livre *La Matière des images*, Patrick Vauday insiste sur les différences des régimes d'image et de mot :

Avant de signifier quoi que ce soit, avant de dire, [une image] montre quelque chose en informant une matière visuelle dont tous les éléments sont coprésents dans un même plan, même s'ils communiquent avec autre chose et communiquent entre eux selon certains codes, au lieu de s'organiser en chaîne articulée d'éléments discrets et substituables comme c'est le cas du langage : le plan de l'image est à distinguer de la chaîne du discours (même s'ils sont composables.)²³⁸

Les images, dans leur manière de fonctionner très différente de celle des mots, décalent le propos et la perspective, enrôlent une esthétique singulière en y insinuant une pratique à l'œuvre à travers des éléments visuels qui mobilisent des indications, références et perceptions autres que les textes. Ceci est particulièrement valable pour le projet de *l'Atlas Group*. Les images qui apparaissent avec et dans les documents sont très loin de simplement illustrer un propos ou accompagner visuellement une information textuelle. Elles semblent être prises dans une sorte de dialogue permanent avec ce que les mots disent, les contrariant par moments ou leur ajoutant un nouvel axe de compréhension possible, bref, elles nous incitent à penser autrement. Les rapports entre ce qui est donné à lire / entendre et ce qui est donné à voir sont loin d'être immédiats et évidents, au contraire : leur relation difficile est perpétuellement problématisé au sein même des dossiers.

Ce rapport compliqué s'annonce déjà dans le film *The Dead Weight of a Quarrel Hangs*, qui, nous l'avons mentionné, anticipe plusieurs aspects des dossiers de *l'Atlas Group*. L'assemblage des éléments langagiers et visuels se fait ici à travers un montage qui les rend perceptibles simultanément. C'est dans leur interface qu'un espace à la fois intelligible et sensible s'ouvre, et c'est le regardeur qui fait la connexion entre ce qu'il voit – des images dissociées, des

²³⁷ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de symptômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002, p. 39.

²³⁸ Patrick Vauday, *La Matière des images. Poétique et esthétique*, L'Harmattan, 2001, p.47.

photographies montrant des objets, etc. – et ce qu’il entend – les récits qui racontent des moments dans la vie des personnages. Leur lien n’est pas immédiat, dans le sens où ce que l’on voit ne correspond pas visuellement aux histoires racontées. Ce lien est ainsi une sorte de troisième élément, un *bloc de mouvement / durée* comme le dit Gilles Deleuze.²³⁹ Ce bloc se donne aux spectateurs d’un coup, créant ainsi une sorte d’amalgame organique, mais instaurant en même temps une distance puisque le lien entre les éléments ne se fait pas immédiatement, produisant ainsi, dans les mots de Berthold Brecht, une sorte d’effet de distanciation ou d’étrangement (*Verfremdungseffekt*), dont l’enjeu touche justement à ce que nous avons déjà décelé plus haut, et que nous allons reconsidérer sous des angles différents par la suite.²⁴⁰

Dissociations

Dans le projet de *l’Atlas Group*, on retrouve la dissociation des images et des textes, mais cette fois-ci, leur séparation a lieu dans leur rencontre même. Car, puisqu’il s’agit principalement de documents visuels constitués d’images fixes, on ne dispose pas, dans la majorité des cas, d’un lieu commun organique comme celui d’un film. Les textes et les légendes qui accompagnent les documents dans les expositions de *l’Atlas Group* sont intimement liés avec les images, mais les différentes strates y sont juxtaposées, montrées l’une à côté de l’autre (même si certains textes font parfois partie de l’image). Les deux éléments restent donc, jusqu’à un certain point, distincts. Nous sommes invités à faire des allers-retours entre les éléments, à revenir au texte après avoir regardé les images, ou à revoir les images après avoir lu le texte. Ces mouvements que nous sommes incités à suivre (ou que nous sommes invités à inventer) reflètent à plein d’égards les enjeux en cours : les documents ne sont pas constitués selon une logique prévalant qui rapporterait le dire au voir, mais s’accordent aux logiques multiples qui sont mises en jeu par les éléments textuels et visuels eux-mêmes.

Ainsi, ce qui est écrit à propos des documents semble dans un premier temps, autoritairement, diriger le regard. Mais il se révèle vite que les images ne se laissent pas aussi facilement appliquer aux mots : elles décalent l’angle, en induisant un sens controversé et parfois insolite. Ce sont donc souvent les

²³⁹ Gilles Deleuze, « Qu’est-ce que la création ? », conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Fémis le 17 mai 1987 ; repris dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Éditions de Minuit, 2003, p. 292.

²⁴⁰ Georges Didi-Huberman décrit l’enjeu ainsi : « Dans la distanciation, c’est la simplicité et l’unité des choses qui deviennent lointain, tandis que leur complexité et leur nature dissociée passent au premier plan. Cela même que Brecht nomme un *art de l’historisation* : un art qui rompt la continuité des narrations, en extrait les différences et, composant ces différences entre elles, restitue la valeur essentiellement « critique » de toute historicité. » Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L’œil de l’histoire I*, Éditions de Minuit, 2009, p. 68.

images qui rendent ce qui en est dit douteux, nous incitant à repenser ce qui est écrit à partir de ce qui est donné à voir. Inversement, les images sont animées de « leur » légende : le sens opposé, qui part de l'image en tant que phénomène visuel pour ensuite le rapporter à un réel à travers le texte, rend en même temps ce qui a été vu douteux. C'est à partir de là, depuis leurs logiques respectives propres, que se font et défont des liens entre eux, mais aussi entre les documents et ce à quoi il font référence.

Tableaux, tables

Or, de quel genre d'image s'agit-il ici ? Ceci s'avère rapidement être une question complexe que nous devons nous reposer à plusieurs reprises en considérant de ce qui nous est donné à voir. Une fois de plus, nous sommes confrontés avec un moule conceptuel – l'image, la légende – dans lequel Walid Raad fait glisser des éléments qui nous incitent à repenser la constitution même. D'un côté, nous avons affaire à une œuvre artistique qui se vend (même assez cher actuellement) : des images spécifiques donc, qui apparaissent dans un contexte qui les charge à la fois de pouvoirs particuliers et subversifs et d'une valeur marchande. Mais en même temps nous ne sommes pas, à proprement parler, devant des *tableaux*, dans le sens que Georges Didi-Huberman évoque en les distinguant des *tables* :

Le tableau est une œuvre, un résultat où tout a déjà été joué ; la table, elle, est un dispositif où tout pourra toujours se rejouer. Un tableau s'accroche aux cimaises d'un musée, une table se réutilise sans cesse pour de nouveaux banquets, de nouvelles configurations.²⁴¹

Nous avons déjà vu que *l'Atlas Group* de Walid Raad, bien que ses documents soient parfois accrochés aux murs d'un musée, ne produit cependant pas une œuvre achevée, et que l'artiste la reconsidère sans cesse en modifiant sa configuration pour chaque manifestation singulière. En outre, *l'Atlas Group* est, en tant que projet, beaucoup plus que la somme de ses documents isolés : nous avons vu comment sa constitution complexe et ses moments hétérotopiques jouent souvent à l'interface de plusieurs plans (dont les documents, mais aussi leur présentation dans des contextes différents, leur inventaire compliqué et la considération de l'ensemble). Les documents sont en ce sens indissociables du corpus qui les comprend, intimement liés avec le cadre dans lequel ils ont été pensés, et ils acquièrent tout leur sens par leur intégration dans un centre d'archives qui fonctionne de manière particulière. Ils en font partie, sont même construits à partir de l'idée de l'ensemble, ne préexistent pas au corpus qui les lie. Ainsi, ce sont des éléments, des composants de cet ensemble qui les réunit et

²⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Éditions de Minuit, 2011, pp. 60-61.

les fait exister ; et pour les comprendre, il est nécessaire de les rapporter au corpus qui les englobe.

Or, bien qu'il semble que les documents aient été réalisés d'après l'idée de la table plutôt que d'après celle du tableau, les données restent pour une grande partie invariables. On pourrait peut-être les comprendre comme des figures paradoxales de *tableaux montrant des tables*. Car, comme écrit encore Georges Didi-Huberman,

[u]ne table n'est pas faite pour classer définitivement, inventorier exhaustivement, cataloguer une fois pour toutes – comme dans un dictionnaire, une archive ou une encyclopédie –, mais pour recueillir des segments, des bouts du morcellement du monde, respecter sa multiplicité, son hétérogénéité. Et donner une *lisibilité* aux relations mises en évidence.²⁴²

C'est cette logique que nous rencontrons aussi dans les dossiers de *l'Atlas Group*, même si Walid Raad semble la fixer, donner à voir des résultats de l'expérimentation avec des tables. Car ce que les documents nous donnent à saisir, à travers des montages particuliers de mots et d'images, ce sont, à chaque fois, des relations complexes sur différents plans. Nous ne sommes jamais confrontés à une image unique, jamais à l'« image juste », selon un mot de Godard : il y en a toujours au moins deux complémentaires. Aussi bien les séries photographiques (comme *Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves* est rapporté au voyages du docteur Fakhouri, *We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way* à l'habitude du jeune Walid Raad de documenter ce qu'il a vu de l'invasion israélienne en 1982) que les « cahiers » fabriqués par les personnages (dont trois sont attribués au docteur Fakhouri : n° 38 *Already been in a Lake of Fire* et n° 72 *Missing Lebanese Wars* dont nous avons déjà parlé ainsi que le cahier n° 57 intitulé *Livre d'Or* qui comporte des collages de photographies d'enseignes de cabinets médicaux ou dentaires ; un autre est attribué à Walid Raad) que les films (*The Bachar Tapes, I only wish that I could weep*) nous confrontent avec le montage de plusieurs images (et genre d'images) à la fois. Bien que les éléments de ces séries apparaissent comme unifiés, rassemblés dans un même cahier, ou tout simplement inclus dans un même dossier, ils se trouvent dans les expositions et les présentations dissous en images singulières mises les unes à côté des autres. Nous n'avons jamais la possibilité de feuilleter les cahiers ou de parcourir les dossiers qui les unissent, mais voyons la juxtaposition des pages, séparées par des intervalles déterminés de pans de mur.

Cette distribution des documents singuliers crée un certain rythme dans leur appréhension, tout en soulevant la question de la constitution de ce

²⁴² Georges Didi-Huberman, « À partir de l'Atlas Mnémosyne », document non publié.

document. Un seul texte est attribué à un ensemble d'images ; c'est donc lui qui les unit, outre leur composition ressemblante, et c'est donc à lui qu'il faut les rapporter. Mais, dans leur ressemblance, il y a aussi de la différence : chaque page est unique dans sa constitution, singularise un moment spécifique, rejoue ses éléments différemment et ne se laisse pas totalement subsumer sous la catégorisation générale. La mise en série indique que les pages singulières ont des choses en commun, des aspects qui les lient, mais aussi des écarts qui en sont constitutifs. Elle appelle à chercher des divergences, à comparer les pages afin de trouver la particularité de chacune, tout en instaurant un lieu commun sur lequel elles coexistent. En même temps, elle indique qu'il y a de la répétition : l'occurrence au centre de chaque page n'est pas isolée, mais revient dans d'autres. Ainsi s'insère, dans chaque série, une certaine régularité. Ce qui est montré relève non pas d'événements uniques, mais de leur retour répétitif, même si chaque retour reste un moment singulier.

Aussi la mise en archive des documents crée des liens entre les documents, eux-mêmes constitués comme des séries : ce qui les unit, c'est qu'ils nous informent tous, d'une manière ou d'une autre, des guerres libanaises. La subsumption sous un même corpus, leur apparence dans un même espace-temps qui est celui du centre d'archives, indique qu'il y a des rapports à trouver *entre* les dossiers, qu'il y a quelque chose qu'ils partagent.

Ce n'est donc jamais à partir d'une image unique que se révèle la portée d'un dossier, mais toujours dans la juxtaposition de plusieurs, dans l'intervalle qui se produit par le montage, dans la mise en série qui induit la dimension de sa cohérence interne ou des discordances qui s'y révèlent. C'est avec le montage d'éléments hétérogènes, l'emboîtement des images et des textes, que nous sommes amenés à repenser les multiples « genres d'images » et leurs rapports problématiques avec des textes, des signes linguistiques, auxquels Walid Raad fait appel par leur intégration dans les dossiers : on y trouve aussi bien des images techniquement produites en tant que médium (des photographies ou des films), des extraits d'images venant originairement de la presse (des photographies de journaux, des extraits de reportages télévisés) découpées et intégrées dans les documents, que des collages particuliers au sein des « cahiers » disposant d'une qualité esthétique propre. Au lieu de simplement produire des images, Walid Raad en rend d'autres problématiques, à travers des constructions particulières qu'il désigne, au sein même du projet artistique, non pas comme œuvres d'art, mais comme documents d'archives.

Constitutions hétéroclites.

Commençons notre enquête sur la particularité de ces documents et de leur apparence visuelle en examinant leur constitution propre. Quelles sont leurs propriétés intrinsèques ? Comment se présentent-ils à la vue ?

(Im)matérialités

Notons tout d'abord leur apparence « authentique ». Beaucoup d'éléments confirment cette impression, avant tout les détails qui semblent confirmer leur matérialité propre. Ceci vaut aussi bien pour les « cahiers » que pour les photographies et les vidéos du corpus. Or, lors des expositions, nous n'avons jamais affaire à des documents matériels, mais toujours à des impressions numériques, des reproductions techniques. Bien qu'il semble être important pour Walid Raad de les entourer d'un air d'authenticité, il ne montre explicitement que des copies. L'aspect matériel n'est donc qu'un effet visuel, ou en d'autres termes : le visuel représente, dans le sens propre du mot – en rendant présent quelque chose qui est absent – une certaine matérialité propre dont les documents sont dépourvus. Contrairement à beaucoup d'autres projets artistiques, qui travaillent justement avec l'aspect de matérialité, avec la constitution des traces en tant que survivants matériels, *l'Atlas Group* n'est fait que de copies dont les originaux n'existe peut-être même pas (ou plus), et qui de toute façon ne sont jamais montrés. Nous reviendrons aux enjeux que l'on peut y déceler plus tard, posons pour l'instant cette question : sur quoi repose cette impression d'être face à des originaux, malgré l'évidence qu'il s'agit de reproductions.

Walid Raad semble donc beaucoup se soucier de cette double nature des dossiers de *l'Atlas Group*, et il prend soin de produire un *effet de réel* ²⁴³, selon un mot de Roland Barthes, des référents de ses reproductions. Le « cahier » qui constitue le dossier *Missing lebanese wars* par exemple n'est pas un carnet quelconque, mais une sorte de bloc-notes personnalisé par des marques individuelles : il donne l'impression d'être un peu abîmé et sale et a donc visiblement été « en utilisation » pendant un certain temps. Les traces d'usage semblent être un indice clair non seulement de sa matérialité (dont l'une des caractéristiques est la détérioration avec le temps), mais aussi de son appartenance à un individu spécifique. Il paraît que ce cahier aurait accompagné le docteur Fakhouri pendant toute une période, qu'il aurait « vécu » avec lui, qu'il aurait servi à plusieurs occasions, comme repère, comme aide-mémoire ou comme support à des nouvelles indications, aux investigations de Fakhouri.

²⁴³ Voir Roland Barthes, « L'effet de réel », in *Communications*, n° 1 vol. 11, 1968, pp. 84-89.

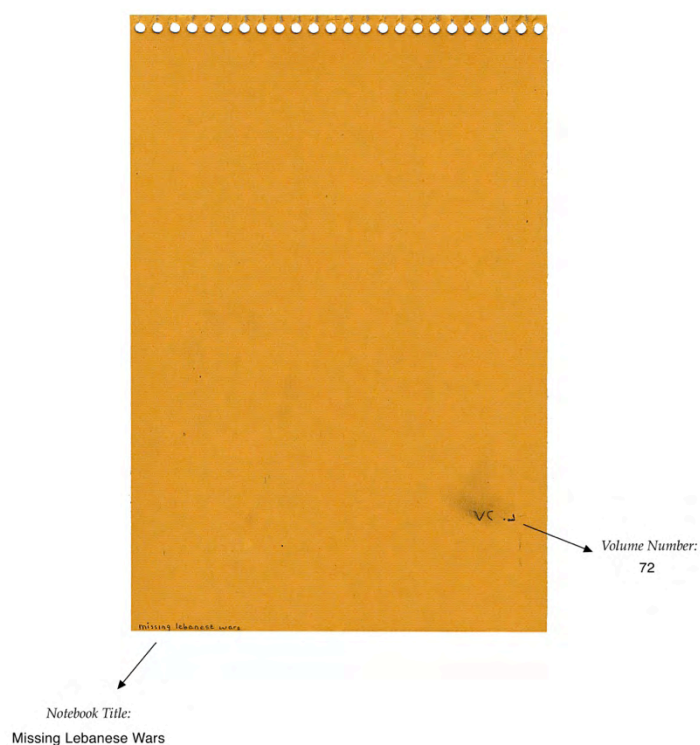
Outre les pages qui constituent les dossiers (c'est-à-dire qui se réfèrent à la légende), la couverture nous est montrée comme l'un des documents du dossier. Elle est la première page disponible, apparemment en carton, de couleur orange. Comme toutes les pages, elle semble être arrachée du cahier ; les petits trous typiques sur le bord supérieur en témoignent. Il ne s'agit donc plus vraiment d'un cahier intact, puisque les pages ne sont plus reliées (depuis son entrée dans le corpus du centre d'archive ?) : ce « dossier » a déjà été modifié. Nous sommes ainsi confrontés à plusieurs plans de composition simultanés : celle du docteur Fakhouri, qui transparaît à travers les feuilles, et une deuxième, faite d'après ce cahier, qui nous empêche de parcourir le bloc-notes en tant que tel, de sentir sa texture propre, comment il a été transformé en planches accrochées sur des murs ou en images virtuelles consultables sur Internet.

Espaces d'images

L'image n'est jamais une réalité simple.
Jacques Rancière, *Le Destin des images*

Le titre *missing lebanese wars* est écrit à la main tout en bas à gauche de la page, avec des lettres latines minuscules, presque illisibles. À droite, un peu plus haut, mais toujours en bas de la page, on distingue d'autres signes à moitié estompés et redessinés ; mais ceux-là sont en arabes et signifient : *D. 72*. *D* se réfère probablement à 'daftar', qui est le mot arabe pour cahier. Difficile de ne pas soupçonner un quelconque sens, voire un code secret derrière ces chiffres, et surtout derrière la manière insolite dont ils sont inscrits sur le papier. Le fait de voir deux écritures différentes – l'une latine, l'autre arabe – nous confronte déjà à cette dualité de régimes culturels : les deux formules désignent, mais selon des lexiques et des sémantiques différentes. À la place de recourir à un seul langage qui pourrait servir de référence, qui se donnerait dans l'immédiat, une certaine hétérogénéité des systèmes de référence est aussitôt mise en place. L'espace langagier – qui correspond ici à deux alphabets, donc à deux systèmes de signes visuels divergents – est ainsi, dès la première page, dédoublé, multiplié, en insinuant ainsi un autre mouvement indispensable pour entrer dans l'univers de *l'Atlas Group* : celui du passage d'une langue à l'autre, plus précisément de la traduction non seulement dans un sens (d'une langue présente vers une autre qui est absente), mais dans au moins deux directions à la fois (réciproquement d'une langue à l'autre).

MLW_v72_cover
Art. & Fashion 508
Original 15.8 x 22.7 cm
Printed 1 Paper
Courtesy of The Atlas Group

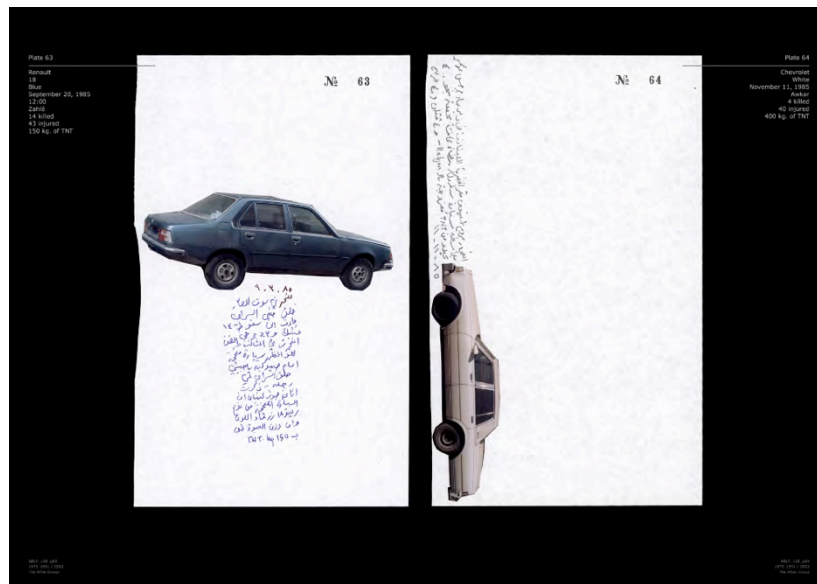


Missing lebanese wars, couverture
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

De plus, ces deux écritures induisent deux mouvements de regard contraires, l'anglais se lisant de gauche à droite, l'arabe de droite à gauche. Pour ceux d'entre les regardeurs qui maîtrisent les deux langues, ce double mouvement s'accomplit à l'intérieur même de l'espace visuel, pour les autres, une partie signifiante, qui fonctionne différemment de celle à laquelle ils ont accès, restera obscure, se dissoudra en signes abstraits (donc en parties de l'image), en renvoyant à ce qui reste dans l'ignorance. La coprésence des deux langues produit ainsi un arrêt du saisi immédiat, en plaçant sur une même

À gauche, sur le même fond orange, ce texte en français, écrit également à la main, se poursuit d'abord de bas en haut, puis tourne et continue en haut, de gauche à droite. Il s'agit de la légende du cahier, nous renseignant sur l'habitude des historiens les plus importants des guerres libanaises de se rencontrer tous les dimanche à l'hippodrome de Beyrouth pour jouer, comme nous l'avons déjà inspecté plus haut (et dont l'enjeu sera à reconsidérer plus tard dans ce chapitre). Cette mise en page renforce un autre aspect qui a déjà été insinué sur la première feuille : l'agencement particulier du texte donne à voir une sorte de cadre non-clos, ou peut-être une image abstraite, voire constructiviste ; il semble en tous les cas plutôt constituer un élément décoratif qu'un support pour un texte introductif digne du cahier d'un historien. Visiblement, l'information transmise par l'écrit n'est pas la seule composante du texte qui intéresse le docteur Fakhouri : il le transforme en détail de la composition esthétique de l'ensemble, sa présence sensible semblant, jusqu'à un certain point, dominer sur sa fonction instructive en tant que texte.

Cette inclusion du texte sur la page même du document, et sa transformation en élément graphique, est encore plus flagrante dans le cahier *Already been in a lake of fire*. Ici aussi, nous sommes confrontés à des pages extraites d'un carnet plutôt qu'au cahier lui-même – la ligne de coupe sur le côté gauche de chaque page en témoigne –, et donc avec une réappropriation et un réagencement du dossier d'après une logique différente de celle de l'objet original.



Already been in a lake of fire, plates 63 / 64
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Le nouvel espace d'image qui apparaît dans ce collage mettant en scène des photographies de voitures (les « répliques exactes » des véhicules utilisés en tant que bombe) et les juxtapose à des textes écrits à la main, est ici très frappant. Les passages de texte sont parfaitement intégrés à l'image et font totalement partie de la composition très particulière de cet ensemble à l'esthétique séduisante. Tantôt ils prolongent visuellement les photographies, tantôt ils les contournent, tantôt ils ajoutent un nouvel élément graphique, mais, à chaque fois, leur présence s'accorde pleinement au visuel, créant ainsi un ensemble singulier. Nous sommes donc, une fois de plus, loin d'une simple légende qui expliquerait ce que nous sommes censés voir. Au contraire : c'est ici la composition même de l'image qui nous indique un sens de lecture à l'intérieur même de ce qui est visible.

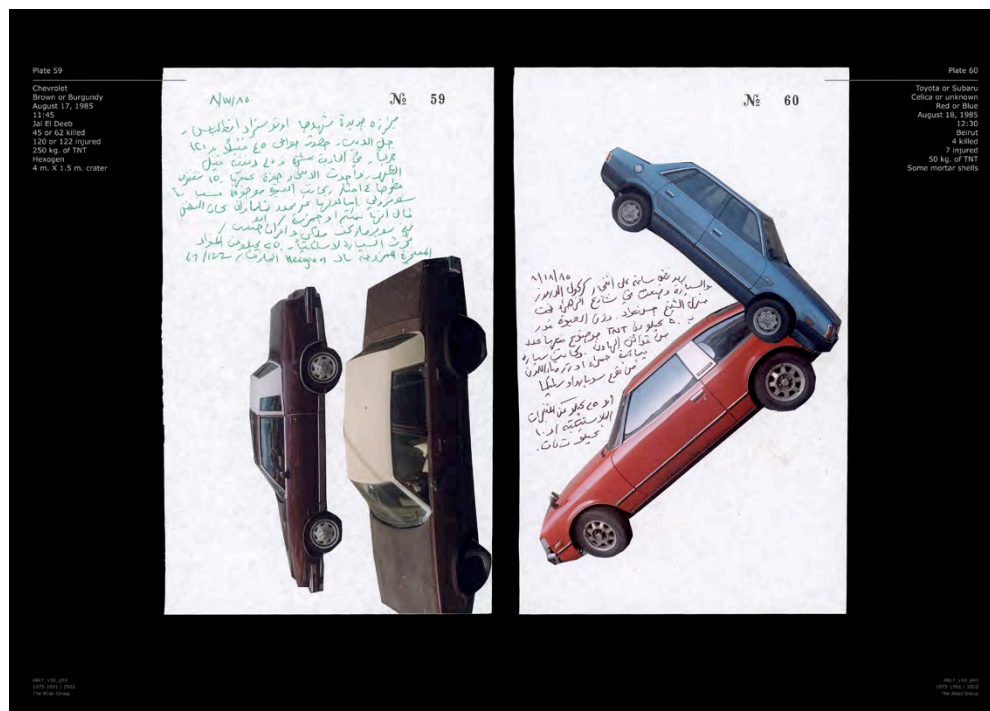


Already been in a lake of fire., plates 61 / 62
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Cette mise en scène du texte apparaît ainsi une nouvelle fois comme une partie ludique du document – nous écartant en cela à nouveau de la gravité du propos – et instille un autre sérieux dans l'œuvre, à savoir celui du souci de la forme du document, de la représentation et de l'agencement de ses données et du rapport entre ses éléments divergents. Il ne s'agit visiblement pas de pages normées, standardisées par une institution, rendant la recherche conforme aux

codes uniformisés, mais d'un cahier individuel à travers lequel s'exprime, outre le contenu, une forme qui lui est intimement liée. Cette forme surgit à travers un style personnel qui accorde un sens particulier à l'apparence visuelle de l'ensemble.

Image et texte sont donc reliés de multiples manières, formant ensemble une sorte de figure complexe qui englobe plusieurs rapports hétérogènes inhérents entre l'écrit et le visuel : le rapport spatial sur la surface plane des pages, qui met les éléments textuels organiquement en rapport avec les éléments visuels, s'accroche au rapport sémantique et iconographique qui relie le contenu du texte à l'image. Les documents inventés apparaissent ainsi dans une lumière complexe : ils ne nous renseignent pas seulement sur un sujet plus ou moins explicite, à travers des informations écrites à l'apparence neutre et leur illustration, voire leur preuve par l'image, mais relèvent surtout d'une configuration pensée et imaginée par le producteur du dossier. Ce dernier mêle délibérément des aspects sensibles avec des aspects intelligibles, l'apparence subjective (le style personnel de son auteur) avec des éléments (l'information « pure », les photographies) qui semblent témoigner d'une objectivité.



Already been in a lake of fire., plates 65 / 66
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

La particularité de ces planches, la figure complexe agençant aussi bien des composantes individuelles que des parties prétendument neutres, colore entièrement ces cahiers : ils ne sont jamais quelconques, mais toujours singularisés par le style personnel qui assemble les éléments. Le choix du cahier semble être à cet égard significatif. Nous avons déjà vu que les pages de *already been in a lake of fire* sont blanches et qu'elles comportent des numérotations (commençant par le numéro 55 et allant jusqu'au numéro 70), suggérant ainsi une suite. Il ne s'agit pas du même modèle de cahier que celui qui a été utilisé pour *missing lebanese wars* : sa couverture est bleue et blanche, avec un motif abstrait. En haut à gauche, on peut lire, en arabe, écrit à la main avec un stylo-feutre noir : f.m. 38. Juste en dessous, il y a une petite case blanche, réservée normalement au titre du cahier, mais laissée vide dans ce cas. À sa droite, écrit de bas en haut, apparaît, dans le même bleu, le mot « record », dénotant probablement la marque du cahier. Au plus bas de la page, le titre du cahier est écrit en anglais, avec un stylo à plume de couleur bleue, d'une belle écriture qui rappelle les efforts d'un enfant à bien faire, : *already been in a lake of fire*.



Already been in a lake of fire, couverture/appendix
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Les langues

Ce cahier se rapproche de celui d'un écolier par plusieurs aspects : son esthétique propre, ses éléments décoratifs et sa petite case laissée pour désigner une matière spécifique. Sur le verso du cahier (qui serait, en arabe, le recto, puisque l'écriture se lit de droite à gauche), également bleu, et avec le même motif abstrait, est écrit, en arabe, à la main avec un stylo-feutre noir, « l'appendix », précisant, comme nous l'avons déjà vu, que « [c]e carnet contient 145 découpages de photographies de voitures qui sont les répliques exactes (même marque, même modèle et couleur) de chacune des voitures utilisées comme voitures piégées pendant les guerres du Liban entre 1945 et 1991. » La présence des deux langues différentes double le sens de lecture du cahier : l'écriture arabe indique que le « début » du carnet serait là où l'anglais nous localise pourtant l'annexe, alors que le modèle du cahier, avec sa case laissée pour le titre, oriente l'utilisateur dans le sens inverse. Les chiffres qui apparaissent en haut de chaque page semblent, selon la logique de la série telle qu'elle apparaît dans les expositions où les pages sont disposées les unes à côté des autres, orienter la lecture dans le sens latin, ; mais puisque, ici aussi, les pages ont visiblement été arrachées du cahier, on aurait pu les juxtaposer autrement.

La coprésence des langues au sein d'un même document induit ainsi non seulement le problème de la traduction (que nous allons examiner un peu plus tard), mais aussi celui de l'orientation du cahier et des pages. Dans *missing lebanese wars*, cette confusion se poursuit sur toutes les pages du cahier.

Visuellement, le cahier est constitué de pages vertes qui ressemblent à celles d'un bloc-notes utilisé dans certains pays pour l'apprentissage du vocabulaire. Elles sont composées de lignes horizontales et d'une ligne verticale de couleur rouge au centre. Cette ressemblance semble être encore une référence possible à un cahier d'écolier, mais aussi un clin d'œil à l'ordre qui tente de capter spatialement et logiquement les mots et leurs traductions dans le cadre de l'enseignement à travers une méthode bien structurée. Le docteur Fakhouri, lui, ignore complètement cet ordre prévu par la constitution du cahier. Tous les éléments sont éparpillés arbitrairement sur la page, produisant ainsi un aspect chaotique.

Formellement, chaque feuille contient les mêmes éléments, dont les reproductions des photographies de journal découpées, représentant le fameux cheval gagnant avec, en légende écrit en arabe, le nom du cheval, celui du jockey et un petit commentaire (*gagnant de loin*, par exemple). Ces images venant originellement de journaux – elles sont donc des éléments extérieurs, décontextualisés de leur première destination – sont collées arbitrairement, avec du scotch, sur les pages. Leur emplacement diffère d'une page à l'autre, n'est pas systématique, et révèle un certain empressement voire, cette fois-ci, un

certain manque de souci pour la composition. Le producteur de ce cahier ne semble pas témoigner d'un grand intérêt pour l'ordre et la régularité.

Cette impression se renforce encore lorsque nous prenons en compte les calculs, les tableaux et les notes errantes dispersées sur le papier. Ces derniers sont écrits à la main, tantôt avec un crayon, tantôt avec des stylos à bille de couleur rouge, bleue ou noire. Visiblement, nous ne sommes pas confrontés à un travail fini censé être montré, mais plutôt à des croquis fabriqués rapidement, peut-être sur le vif. Sur quelques pages, on voit aussi de petits dessins (une voiture, des formes géométriques ou bien une sorte de lithographie amateur d'une pièce de monnaie).

MSW v72, p138
1976-1983 / 2001
The Atlas Group

Distance Between Horse and Finish Line:
+ 30

Date:
10 August 1990

Historians' Initials and Bets:

1.	KS	-110
2.	MM	+211
3.	FF	+700
4.	PH	+200
5.	HG	-117
6.	RO	+318
7.	AB	+100
8.	SK	-000

Race Distance:
1500 m.
Winning Time:
1:52
Average Speed:
48.3 km/hr.

Winning Historian / Time:
RO + 31

Description of the Winning Historian:
He always pointed the finger at assorted rogues, morons, neo colonialists and an imagined conspiracy of Jewish currency traders who he says are bent on keeping his country poor and servile

Date: 3 August 1980

Handwritten notes on lined paper with a photograph of a horse race. The notes include:

Horsemen's Initials and Bet:

1. KS +500
2. MM +112
3. FF +260
4. PH +310
5. HG +241
6. RO +221
7. AB +020
8. SK +100

Winning Horse / Time:
 HG - 241

Description of the Winning Horse:
 Avuncular rather than domineering, he was adept at the well-timed humorous aside to cut tension.

Race Distance: 1000 m.
Winning Time: 1:15
Average Speed: 55.5 km/hr.

Distance Between Horse and Finish Line: - 38

Date: 17 May 1992

Handwritten notes on lined paper with a photograph of a horse race. The notes include:

Horsemen's Initials and Bet:

1. KS -088
2. MM +121
3. FF +087
4. PH +063
5. HG -291
6. RO -111
7. AB +012
8. SK -721

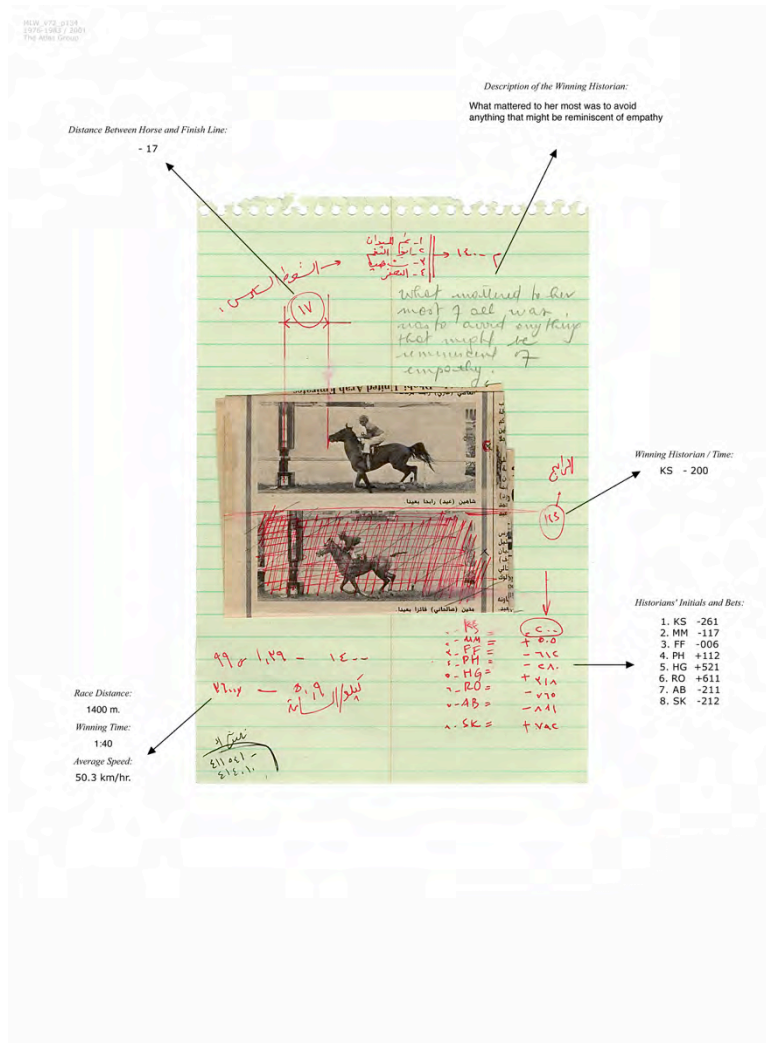
Winning Horse / Time:
 HG - 291

Description of the Winning Horse:
 He could stand insults as long as they were couched in courteous terms.

Race Distance: 1500 m.
Winning Time: 1:55
Average Speed: 45.76 km/hr.

Distance Between Horse and Finish Line: - 51

Handwritten notes on the paper include: "He would stand insults as long as they are couched in courteous terms", "He could stand insults as long as they were couched in courteous terms", and "He could stand insults as long as they were couched in courteous terms".



Missing Lebanese Wars

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Difficile de suivre les opérations du Docteur Fakhouri. Ses calculs semblent être bien compliqués. Leur mise en page se présente de manière confuse, hasardeuse, dynamique ; leur lecture nécessite une connaissance intime de la logique appliquée par celui qui les a produit. Il ne s'agit visiblement pas d'un schéma explicatif ou d'une recherche bien structurée. On a plutôt l'impression d'être confronté à des croquis rapidement réalisés, faisant apparaître une *manière de faire* des recherches dont le but ou le thème, bien que supposé avoir une importance pour l'historiographie (puisque son auteur est le plus important des historiens de son temps), reste flou. On voit bien des notes de travail, des calculs et des mots qui semblent être utiles pour l'élucidation et l'analyse du Docteur Fakhouri (les photographies reproduites, par exemple, apparaissent ici comme un outil de travail lui permettant d'effectuer ses calculs). Pourtant, même si selon une

certaine logique propre ce dispositif apparaît cohérent, il demeure insolite pour le spectateur qui le regarde.

En ce qui concerne les annotations, il s'agit de chiffres et de commentaires en anglais et en arabe, qui se lisent donc, une fois de plus, dans deux directions différentes. Les notes en arabe concernent la course à proprement parler – les numéros des courses, les gagnants et leurs temps, ainsi que les poids des jockeys – tandis que les commentaires en anglais semblent complètement hors contexte, comme nous avons déjà pu le constater plus haut. Il s'agit, comme nous l'avons déjà vu, de phrases caractérisant, souvent avec un ton subtilement hostile, les historiens gagnants. Le partage entre les genres d'information se fait donc à travers les langues respectives : tandis que l'arabe est ici le support langagier d'informations « brutes », qui semblent aller de pair avec les numéros et les calculs complexes, l'anglais ajoute, sur un niveau hautement personnel, parfois méprisant, des commentaires indiscrets. Or, l'espace de l'image rassemble ces éléments disparates en une seule figure hétérogène qui les met tous en rapport. La coexistence de différentes langues reflète en même temps, comme nous l'avons vu plus haut, une situation réelle : beaucoup de Libanais les utilisent toutes dans leur quotidien, de manière plus ou moins égale. Ce qui émerge par contre, c'est que chaque langue semble être associée à un genre d'information – ou un genre de discours – différent. Nous y reviendrons.

Le livre d'or

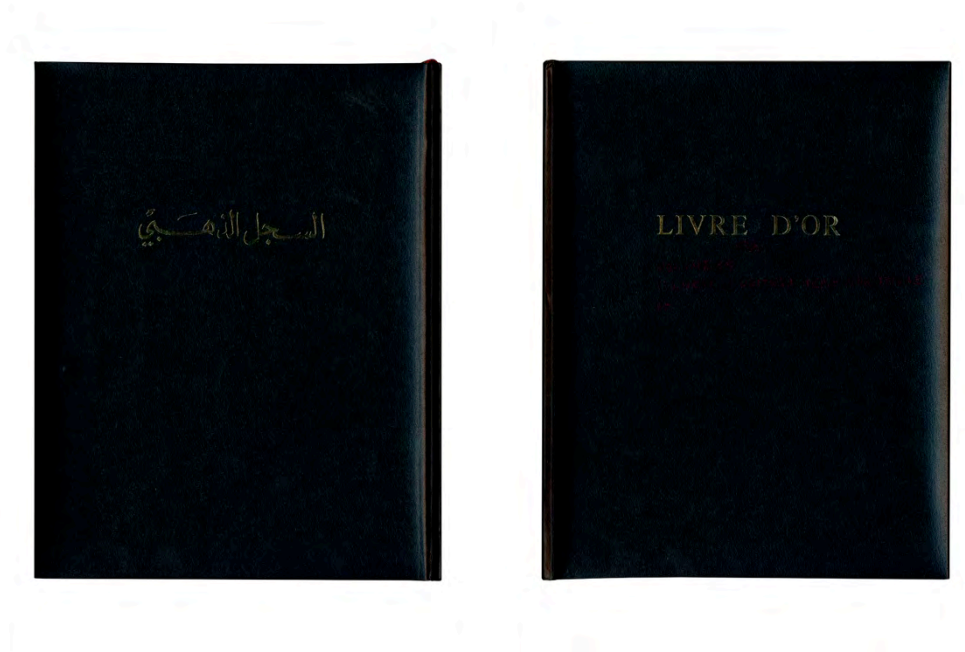
Le troisième cahier attribué au docteur Fakhouri est intitulé *Livre d'or*. Il est présenté ainsi :

Entre 1976 et 1978, le docteur Fakhouri avait l'habitude d'emporter un appareil photographique partout où il allait. Il prenait un cliché à chaque fois qu'il repérait l'enseigne d'un cabinet médical ou dentaire. Les photographies résultantes ont été collées dans un cahier de notes, volume 57, et classées par disciplines médicales ou dentaires.

Ce carnet, bien qu'il soit nommé simplement « cahier » comme les autres, est pourtant bien différent. Comme l'indique le titre, il ne s'agit pas vraiment d'un cahier de notes, mais d'un *livre d'or*, donc d'un livre habituellement censé recueillir des commentaires de visiteurs d'un site touristique (ou d'autres lieux) ou d'un événement (un mariage p.ex.), voire rassembler des avis ou perspectives personnelles autour d'un même sujet. Habituellement, c'est le propriétaire du lieu ou l'organisateur de l'événement qui le met à la disposition du public, pour que les visiteurs puissent laisser une trace personnelle de leur venue et donner un avis. Un livre d'or est donc

normalement supposé offrir un éventail d'impressions (préférentiellement positives) en rapport avec l'endroit ou l'occasion spécifique.

Le livre d'or du docteur Fakhouri semble être d'un modèle standardisé. Il se distingue considérablement des autres cahiers du corpus de *l'Atlas Group* : sa couverture est constituée d'une reliure en cuir (ou en similicuir), ce qui lui donne un aspect prestigieux. Son titre y est directement intégré – sur une face en français, sur l'autre en arabe. À la place d'un cahier d'écolier bon marché, nous sommes ici devant un livre somptueux.



Livre d'or

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Or, la manière dont le docteur Fakhouri se sert de cet objet n'a, semble-t-il, rien à voir avec la définition qui en est donnée. D'une part, il est le seul à l'utiliser ; de l'autre, il ne se réfère pas à un lieu spécifique ou un événement singulier, mais y classe des photographies couvrant une période de plusieurs années. Encore une fois, nous sommes confrontés à une sorte d'inventaire personnel (de toutes les enseignes indiquant un cabinet médical ou dentaire sur les chemins parcouru par le docteur Fakhouri). Il transforme ainsi son livre d'or en une sorte d'album photographique, sans commentaire ni légende, donc, cette fois-ci, sans notes personnelles. Néanmoins, la marque individuelle ne manque pas : les compositions qu'il propose relèvent, une fois de plus, d'un style bien singulier. Les extraits de photographies qui sont arrangés sur les pages, selon

une certaine régularité, ont été soigneusement découpés d'après les contours des enseignes elles-mêmes.





Livre d'Or

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Ces images constituent des composantes de collages étranges assemblées de manière singulière, avant tout d'après leur forme géométrique.

Les photographies apparaissent ainsi en tant qu'éléments de figures ressemblant un peu aux puzzles chinois (*tangram*). Les enseignes qui figurent sur les photographies ne sont donc pas uniquement intégrés pour leur référent commun, mais surtout en tant que modules formels à arranger afin de produire des schèmes presque abstraits. Une fois de plus, ces compositions renvoient à cet incessant jeu qui fait basculer les données concrètes dans une abstraction formelle.

Car les objets que l'on voit sur les images sont en même temps très concrets : la matérialité des enseignes figurant sur les fragments photographiques, bien qu'elles soient extraites de leur contexte, se manifeste par la présence de marques de temps, de traces d'usage, de petites cassures ou de saletés. Les angles à travers lesquels ces photographies ont été prises – parfois frontal, parfois à travers une perspective spécifique – témoignent du moment de la prise de vue et de la position du photographe (en persévérant ainsi que celle-là a toujours sa part dans l'image qui en résulte). On décèle également des indices de ce qui reste dans le hors-champ à travers l'incidence de la lumière, un petit bout de ciel bleu sur les bords de l'image, les ombres projetés ou les réflexions visibles sur les enseignes.

Ces images, même si elles apparaissent, dans leur assemblage formel, comme représentant des « types » de panneaux rassemblés dans des figures quasi-abstraites, font aussi entrer leurs hors-champs. Ces photographies incluent en outre de l'écrit : les noms et spécialisations des docteurs, en arabe, français, anglais ou, la plupart du temps, plusieurs langues à la fois, sont clairement lisibles, insinuant ainsi, encore une fois, des directions de lecture différentes qui se rejoignent dans l'image. Les photographies indiquent ainsi, de par leur nature d'indice (auquel nous allons revenir), le réel auquel elles renvoient, et les indications écrites désignent non seulement un endroit particulier, mais aussi comment celui-ci était occupé au moment de la prise de vue. Or, sans connaissance intime des lieux, il est impossible de les localiser.

Retenons pour l'instant que la composition insolite des documents multiplie d'une certaine manière les accès au contenu, éléments écrits et images particulières rassemblées dans les collages. Cette composition produit une impression d'ensemble qui ne se laisse pas réduire à la considération de ses éléments : les figures géométriques font preuve d'une qualité esthétique et d'un principe de construction propres, et font entrer une part d'abstraction qui contraste avec la concrétude de ce qui est représenté. En même temps, elle nous incite à circuler à l'intérieur des figures géométriques, à nous en saisir par les logiques inhérentes hétérogènes de leurs éléments. C'est ainsi qu'un mouvement perpétuel du regard est mobilisé, qui met en jeu tantôt des facultés de synthèse, tantôt des facultés analytiques.

Allers-retours. Des légendes

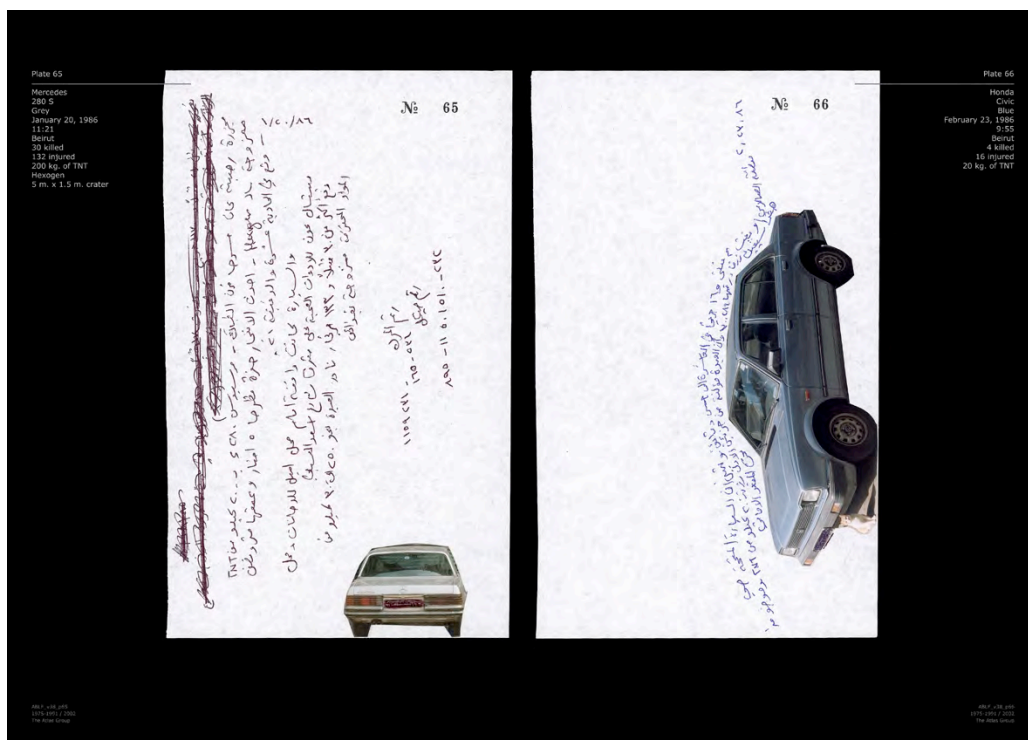
*La variété des « histoires » (Historien)
est étroitement apparentée, sinon
identique, à la multiplicité des langues.
Walter Benjamin, Paralipomènes et
variantes de Sur le concept de l'histoire*

Nous avons vu que les textes sont souvent intégrés dans les images, en devenant des éléments visuels des compositions elles-mêmes : ils se situent donc, dorénavant, dans une relation complexe qui dépasse la simple désignation des éléments visuels par les textes et leur illustration respective par les images. Mais même ce rapport de référencements réciproques est loin d'être évident dans les dossiers de *l'Atlas Group*.

Répliques

Revenons un moment au dossier *Already been in a Lake of Fire*. Sur les feuilles numérotées figurent chaque fois, comme nous l'avons déjà constaté, des images d'un ou de plusieurs véhicules, photographiés selon des angles différents, découpées de manière imprécise, collées dans des positions différentes et apparemment aléatoires sur les pages. Les modèles des voitures sont variés, anciens et nouveaux, et de couleurs différentes. Les véhicules sont vides, et leurs plaques d'immatriculation sont effacées (noircies ou coupées de l'image), ce qui fait penser aux clichés de presse montrant des personnes floutées. Voici donc un premier indice qui nous indique la nécessité de rendre impossible leur reconnaissance. La présence de ces voitures colorées sur un fond blanc leur donne un aspect très particulier : parachutées de nulle part, arrachées à leur contexte, ces voitures semblent venir d'un autre monde.

Pourtant, l'environnement dans lequel elles se trouvaient au moment de la prise de vue apparaît à travers leurs vitres transparentes ou se reflète sur elles, renvoyant ainsi une seconde fois à l'absence de ce qui les entourait au moment de la prise de vue. Sur l'une des pages, on distingue un petit chat devant la voiture. La ville, le lieu dans lequel le crime a eu lieu, est donc présent d'une autre manière dans ces images découpées : à l'instant où une voiture explose, elle emmène avec elle tout un monde qui s'y reflète.



*Already been in a lake of fire,, plates 65 / 66
(le chat se trouve sur la planche 66, en bas à droite)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)*

Ces voitures sont « réelles », en usage, ce ne sont pas de simples illustrations. Or, la légende nous dit que ces voitures, représentées sur les photographies, fonctionnent en tant que « réplique exacte » des véhicules utilisés comme voitures piégées. Elles ont donc, avec les voitures transformées en bombes, des traits (non-spécifiés) en commun. Mais qu'est-ce au juste qu'une « réplique » ? D'un côté, une réplique est une copie, la duplication d'un original. Mais, ici, les « originaux » font défaut, n'existent plus – ils ont explosé, sont entièrement détruits – la seule manière de visualiser ces machines meurtrières semble donc être de trouver des modèles *ressemblant* à ce que l'on s'*imagine* être l'original d'après ce qu'on a lu. Car, même si la légende nous parle de répliques exactes, on se rend vite compte, en regardant de près les textes qui apparaissent dans les images et sont censés donner des renseignements sur les modèles etc., du manque de précision des informations données : la date de construction (et donc l'âge de la voiture) manque souvent, et l'on n'est parfois même pas sûr de quel modèle il s'agissait ; une remarque furtive seulement, souvent floue ou incertaine, sur la couleur ainsi que des spéculations sur la marque sont données. Le doute porte donc moins ici sur la qualité de la copie que sur l'original même.

Le Larousse nous apprend qu'une réplique signifie aussi – et c'est sa première signification étymologique – une *réponse*, une « remarque destinée à mettre en question ce qui est demandé. »²⁴⁴ Ces photographies de voitures, seraient-elle une mise en question d'une demande implicite, une injonction sous-jacente qui dirigerait non seulement la saisie, mais aussi l'attribution de sa signification, d'après des articles de presse, ou bien même d'après l'événement ? Y a-t-il une requête dans les informations médiatisées qui couvrent des incidents, des attentes silencieuses portant sur des réactions adéquates à ce genre d'actualités ? Et comment une telle réponse, qui résisterait à cette demande, pourrait-elle être formulée ? Dans le dossier du Docteur Fakhouri, il ne s'agit visiblement pas de représentations de véhicules quelconques qui viennent simplement illustrer la nouvelle, mais de voitures spécifiques, montrant des traces d'usure ainsi qu'un entourage concret dans les photographies mêmes. Dans les images, rien n'indique une prédestination à devenir une bombe : leur aspect anodin et quotidien ne montre rien de suspect si ce n'est qu'il n'y a justement rien de douteux. Or, en les présentant ici comme des « répliques exactes » – donc comme réponse possible ou comme copie conforme – des modèles utilisés en tant que véhicule piégé, le regardeur est invité à la suspicion : ces voitures-ci *auraient pu*, ou *pourraient encore*, se transformer en bombes – cette association est encore consolidée par la composition du carnet qui répète et donc renforce la logique de mise en page. Il semble que cette représentation des voitures en association avec une telle légende les rende en même temps *louches*. Le simple fait de les rapprocher de tels événements incite à s'en défier. Elles semblent devenir suspectes par leur simple ressemblance présumée.

Ceci reflète, sur le plan visuel, la situation dans laquelle le Liban se trouvait, depuis les années 1970 / 1980 : à maintes reprises, des attentats à la voiture piégée ont tué non seulement leurs cibles, des politiciens ou des journalistes, mais aussi un grand nombre de personnes non-impliquées, comme nous l'avons déjà mentionné. Adjoindre des légendes, à l'apparence neutre, à ces images renforce ainsi l'aspect que nous avons déjà décelé plus haut dans cette thèse : le mépris généralisé en partie déclenché par l'absence d'élucidation des crimes, et le remplacement de véritables informations par des informations anodines qui deviennent ainsi le seul repère. Leur « illustration » par des clichés de voitures concrètes, ayant existé à une autre époque, semble donner raison à la paranoïa ainsi suscitée.

²⁴⁴ Voir <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/réplique/68417> ; consulté le 18 mai 2013.

Traductions

En regardant de près les textes inclus dans les images en arabe et ceux qui y correspondent en anglais, on se rend compte d'un autre aspect curieux : il ne s'agit pas d'une traduction exacte. Déjà, les informations données en anglais apparaissent sous forme d'une liste (qui, pour le coup, semble donner les propriétés exactes de l'objet, comme dans un catalogue de vente), tandis que celles qui sont données en arabe sont énoncées en phrases complètes. Les éléments suivants sont rapportés dans la liste anglaise : la marque de la voiture (Nissan, BMW ; Mercedes, etc., sauf que parfois il y en a deux au choix. La planche 60 par exemple : Toyota ou Subaru), le modèle (parfois estimé, comme dans la planche 57 : « B 20 ou B 30 », et parfois pas donné du tout), la couleur (pas toujours exacte, comme dans la planche 59 : « marron ou bourgogne », ou dans la planche 60 : « rouge ou bleu »), la date et l'heure de l'incident, le lieu (Beyrouth, Saïda, Jounieh), le nombre de blessés et de morts (ici aussi, il y a parfois des incertitudes, comme sur la planche 59 : « 45 ou 62 morts, 120 ou 122 blessés »), le poids et la nature des explosifs utilisés (souvent approximatif, comme dans la planche 56 : « 30 kg ou 200 kg de TNT »), le diamètre du cratère que la bombe a creusé au sol, ainsi que le nombre de voitures / magasins / maisons brûlés autour. Toutes ces indications ne sont pas données sur chacune des planches.

En comparant ces informations à celles données dans les textes arabes intégrés dans les images, on remarque une différence sensible : ceux-ci sont par moment plus précis par rapport aux lieux exacts où les déflagrations ont eu lieu (« sur la corniche à Mina / Tripoli », « à côté de l'église de Sainte Takla / dans la rue des Assyriens à Sed el Bauchrieh », « dans le camp Ain el Helweh »), ce qui permet, entre autres, de déterminer la cible de la bombe (les populations visées), au moins pour ceux qui ont une connaissance intime de la géographie politique libanaise. Ils donnent aussi une idée du déroulement des événements : dans le cas de la planche 62, par exemple, il est dit qu'il y avait en fait deux incidents – un causé par de la dynamite placée sous une voiture, un autre, le « vrai », 5 minutes plus tard, causé par une voiture piégée. De plus, on remarque dans les textes en arabe une focalisation sur certains numéros (celui du châssis de la voiture, celui de la plaque d'immatriculation, celui du moteur sont indiqués), ainsi qu'une emphase quant à l'emplacement de la bombe dans la voiture piégée. Des sources parfois spécifiques, mais pas toujours (« les sources », « l'armée », « la radio *la voix du Liban* »), sont aussi mentionnées. On trouve également des descriptions péjoratives et émotives de ce qui s'est passé : « un nouveau carnage... », « carnage terrible.. », « la série de l'horreur... », « la guerre des voitures piégées... ».

Les textes écrits en arabe sont donc d'une tout autre nature que les listes brèves données en anglais : ils racontent les événements de manière beaucoup plus détaillée et orientée, sous forme de phrases qui relient les informations entre elles, produisant ainsi une narration. Même si la version arabe n'explicite pas non plus les circonstances, motifs politiques et raisons des incidents, elle en dit un peu plus quant à ceux-là, de par la manière de dire les choses et par l'indication des lieux (qui sont connus de ceux qui y habitent : on sait généralement quels quartiers sont chrétiens, musulmans, druzes, etc.). Tandis que les listes d'informations données en anglais se présentent comme sources d'informations « pures », « objectives », les rapports en arabe s'inscrivent dans une compréhension implicite, basée sur des connaissances intimes du conflit ainsi que sur des on-dit (ou des non-dits), des savoirs populaires, reflétant ainsi une certaine réalité libanaise dans son temps.

Already been in a Lake of Fire comporte ainsi des signes hétérogènes, qui, dans leur montage, produisent des effets ambigus : tandis que, sur un plan informatif, on apprend des détails concernant les véhicules utilisés comme bombes à des moments historiques précis, les images complètent et contredisent à la fois ces renseignements, en ajoutant des éléments implicites et une temporalité autre. Des versions sensiblement divergentes sont offertes aux spectateurs arabophones et non-arabophones, en ce que les traductions altèrent le sens de ce qui est dit, mais aussi en ce que la lecture elle-même se fait de manière différente : dans les images, la direction de l'écriture est parfois difficile à saisir (de bas en haut par exemple), ce qui fait que le spectateur qui lit dans les images est obligé de pencher sa tête afin de pouvoir déchiffrer ce qui est écrit. S'y ajoute que l'écriture à la main est par moments difficile à décrypter, alors que la traduction est tapée à la machine.

C'est ainsi que le cahier produit des types de spectateurs différents, qui vont capter ce qui est donné à comprendre de manière différente – le regardeur arabophone va pouvoir plus intimement entrer dans les notes du docteur Fakhouri, saisissant non seulement les détails qui manquent dans la traduction, mais aussi l'écriture particulière, en suivant avec ses yeux les lignes écrites.

Divergences : de l'impossible passage entre légende et image

Avec *Let's be Honest, the Weather Helped*, le dossier dans lequel le jeune Walid Raad rassemble des photographies de « lieux de crime », des endroits atteints par des balles en indiquant, par des petites gommettes colorées, où se trouvaient les points d'impact, nous sommes confrontés avec une autre difficulté que recèlent les documents : il semble que, dans certains cas, les légendes ne peuvent tout simplement pas être rapportées à ce qui est présenté à la vue. Premièrement, il s'avère qu'il y a dans ce dossier une multitude d'éléments visuels hétérogènes qui ne sont pas mentionnés par le texte, mais

qui sont loin d'être évidents et appellent à des explications. Car les photographies n'apparaissent pas isolées, mais sont collées sur les pages d'un livre qui sont le plus souvent déjà couvertes de notes, de dessins techniques ou de diagrammes. Le livre, cette fois-ci, sert de support au dossier est en lui-même très significatif. La couverture du cahier n'est pas exposée, ce qui rend une identification du genre du carnet plus difficile. Les inscriptions qui y apparaissent nous incitent à réfléchir, demandent éclaircissements quant à leur statut et leur nature, d'autant plus qu'elles sont en partie couvertes, donc dissimulées par les images (qui, elles, sont en partie camouflées par les petites gommettes colorées.)

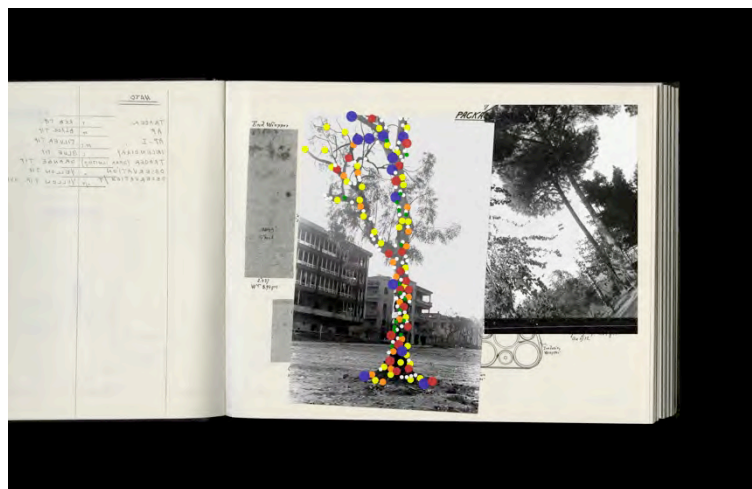
Ce qui est aussi déconcertant, c'est qu'il s'avère, en regardant de près les pages séparées, que les informations données par Walid Raad ne sont tout simplement pas, à plusieurs égards, applicables aux images, que les images ne peuvent donc pas correspondre à la pratique décrite. Reprenons la légende pour y voir plus clair.

Comme beaucoup autour de moi à Beyrouth à la fin des années 1970, je collectionnais les balles et les éclats d'obus. Je me précipitais dans les rues après une nuit ou une journée de bombardements pour les retirer des murs, des voitures ou des arbres. Je notais avec précision le lieu où j'avais trouvé chaque balle, je photographiais l'endroit où j'avais fait ma découverte, marquant tous les trous par des points qui correspondaient au diamètre des balles et aux teintes fascinantes que je trouvais sur leurs pointes.

D'après ces informations, il semble que les photographies qui constituent le cahier soient prises après les éclats d'obus et de balles, afin de pouvoir localiser exactement les points d'impact. Or, si l'on regarde les images de près, il s'avère que les objets touchés apparaissent souvent être encore intacts : les photographies devraient donc avoir été prises *avant* l'incident. Cet état de fait est par exemple flagrant sur cette planche, attribuée à l'OTAN.

La photographie qui s'inscrit dans la démarche décrite par Walid Raad fait voir au milieu, devant quelques maisons sur une place, un arbre, criblé de gommettes colorées de différentes tailles tout le long du tronc et des branches. Il semble que cet arbre a été la cible d'une quantité considérable de balles, or, s'il en était ainsi, il aurait dû être entièrement détruit, ce qui n'est pas le cas dans la photographie. On a l'impression que cet arbre est plutôt décoré, ou mieux déguisé par les points colorés. On voit bien ici la complexité du document, qui nous renvoie à beaucoup d'autres signes : plusieurs images sont juxtaposées et placées sur des dessins ; c'est uniquement la dernière, celle qui est collée sur toutes les autres, qui contient des points colorés. Celle d'en dessous à droite, une photographie en noir et blanc, représente diagonalement

des arbres. À gauche se trouvent deux images (des échantillons ?) dont la nature n'est pas évidente, montrant plusieurs nuances de gris.



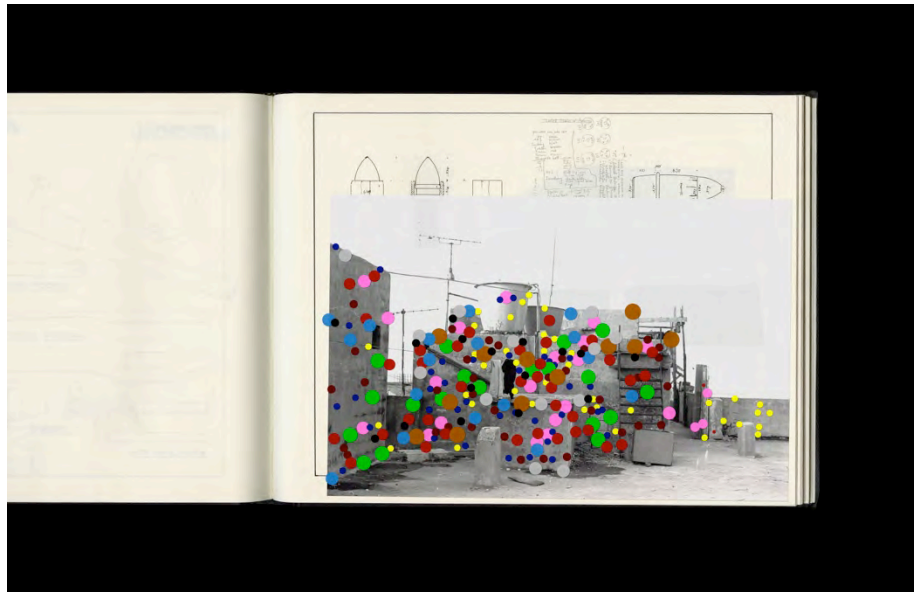
Let's be honest, the weather helped (OTAN)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Dans les planches attribuées aux États-Unis et au Venezuela, ce « support » de l'image, qui est la seule décrite par la légende, insinue de manière plus directe des relations complexes entre la photographie du lieu touché et le livre même, qui est loin d'être un support neutre.



Let's be honest, the weather helped (Venezuela)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

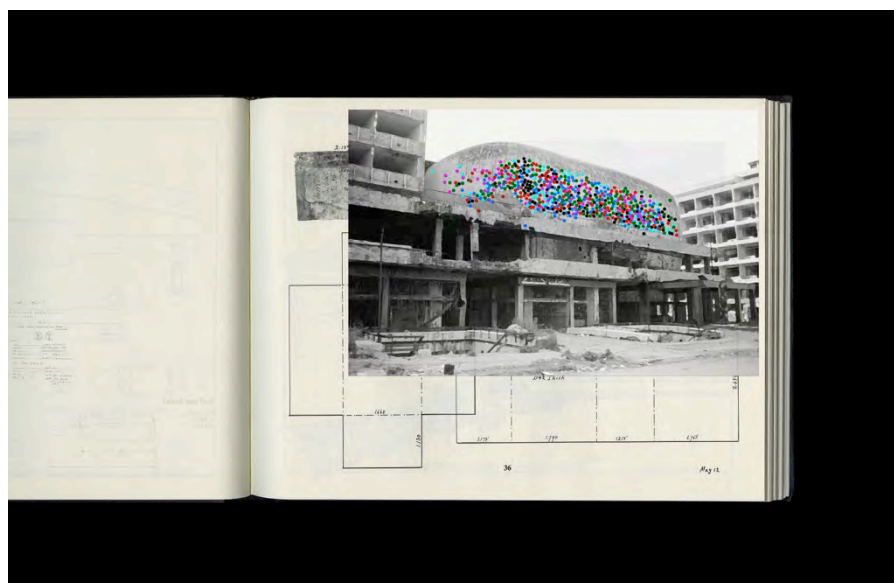
L'image attribuée au Venezuela montre une vue extérieure sur un local, dont le rideau de fer a été touché par des petites balles (comme l'indiquent des toutes petites gommettes colorées). Cette photographie est collée sur une autre, sur laquelle on peut voir une série de différents types de projectiles en gros plan. Le collage les met visiblement en relation, la superposition des deux images semble en créer une troisième : les projectiles prolongent visuellement le rideau qui est le référent de la première photographie, en donnant l'impression qu'ils est surdimensionné.



Let's be honest, the weather helped (États-Unis)
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

La photographie attribuée aux États-Unis est collée sur un dessin technique en noir encadré par un rectangle noir fin, montrant des types de missiles. Il y a aussi de petites notes écrites au crayon sur le papier. La photographie, fixée en bas de la page, laisse filtrer un peu des dessins présents sur le reste de la page ; ces derniers restent néanmoins difficile à identifier. Sur le cliché en noir et blanc, on voit un toit sur lequel est posé un réservoir pour conserver l'eau. Quelques antennes sont visibles, ainsi qu'un fil pour accrocher le linge, mais surtout, par dessus la photographie, une multitude de points colorés en rouge, rose, jaune, vert, bleu, noir, gris, orange, marron et violet, de taille variable. Ici, comme sur la plupart des photographies, des points en plusieurs couleurs apparaissent donc, coexistent sur une même image. Quelle couleur correspond à quel livreur d'armes ? La prétendue précision du cahier ne permet pas de les identifier : on ne trouve nulle part une spécification qui

indiquerait quelle couleur correspond aux impacts des balles de quel pays. Pourtant, en appliquant l'information que ces petites gommettes sont associées aux balles, on comprend à quel point ce lieu a été troué, affecté par des tirs dont les balles venaient d'une multitude de pays différents : si chaque petit cercle correspond à une effraction, cet endroit devrait être entièrement détruit. L'est-il ? Il semble bien que non. C'est uniquement le collage des gommettes qui nous permet de comprendre l'enjeu, en couvrant des parties de l'image photographique.



Let's be honest, the weather helped (Israël)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Sur cette image en noir et blanc attribuée à Israël, collée sur un dessin schématique d'une figure géométrique, on voit de derrière un motif facilement identifiable pour ceux qui connaissent Beyrouth : un ancien cinéma beyrouthin du centre-ville, le « Dôme », ainsi que ses alentours (des maisons bombardées et à moitié détruites). Sur un des flancs, il y a une multitude de petits points de couleurs différentes. En dessous de la photographie, on voit aussi en haut à gauche un autre cliché difficilement identifiable. Sur l'autre page du cahier, celle de gauche, apparaissent d'autres dessins de missiles, ainsi que quelques petites notes. Les petits points colorés ressemblent ici un peu à des pixels, comme si leur champ sur l'image décrivait le film projeté dans le cinéma depuis l'extérieur. Les couleurs appliquées après-coup sur la photographie semblent actualiser d'une certaine manière cette dernière : elles ajoutent une information supplémentaire de par la construction du collage.

Ces images nous mettent face à une certaine difficulté : Comment comprendre des informations visuelles, et comment les rapporter à leurs légendes censées expliciter, expliquer ce que l'on voit ? La légende qui nous est donnée par *l'Atlas Group* semble nous informer non pas seulement du référent de l'image, mais aussi du procédé qui a mené vers cette composition-là. Or, en regardant de près la planche attribuée à Israël, on se rend rapidement compte que quelque chose ne va pas : comment un enfant a-t-il pu accéder à cet endroit trop élevé pour qu'il puisse simplement y grimper ? Cette impossibilité évidente revient sur plusieurs images (particulièrement sur celles qui sont attribuées à l'Égypte, à la Roumanie, à l'Iraq, à la Grèce). Sur ce point, la légende est visiblement pour le moins lacunaire, si ce n'est qu'elle est simplement erronée. Une autre question qui s'impose concerne l'emplacement exact des balles : comment a-t-il pu se le rappeler pour désigner l'endroit précis de leur impact sur la surface de la photographie ?

Nous sommes ainsi confrontés à plusieurs doutes évoqués par le rapport des images aux légendes, et conjointement à plusieurs registres d'information et de signe. Déjà la légende, nous l'avons vu, renvoie à plusieurs éléments ; elle nous renseigne sur la manière de faire du jeune Walid Raad, tout en accordant un sens aux différents éléments visuels composant les images, ainsi qu'aux implications politiques qui se révèlent rétrospectivement à travers les images, et nous les laisse dans l'ombre, rendant leur identification impossible. La composition même des images s'avère être complexe et chargée : constituée de plusieurs plans superposés qui renvoient à des genres hétéroclites, elle se présente, une fois de plus, comme un collage particulièrement complexe. Les dessins techniques et les notes sur les missiles, les balles et les lieux de production des armes semblent contenir des informations que l'on pourrait qualifier de sensibles – qui pourraient provenir de l'armée ou des services secrets, tandis que les photographies en noir et blanc semblent représenter des lieux quelconques (dans le sens où on ne voit jamais d'endroits représentatifs du pouvoir ou du patrimoine), des immeubles détruits ou des paysages dévastés comme il y en a eu un peu partout au Liban.

Les gommettes ajoutent non seulement des couleurs vives et un autre « dessin », mais elles soulignent aussi des détails dans les images tout en les cachant. Telles les images de l'artiste Jean-Marc Bustamente – qui, lui, utilise aussi des points colorés collés sur des photographies, surtout pour cacher des visages, rendre l'identification impossible – ces images, tout en pointant des endroits spécifiques, les dissimulent. Les points semblent marquer le lieu des explosions, mais en faisant cela, ils fonctionnent surtout comme un obstacle à la vision de la photographie, tout comme la photographie fonctionne comme obstacle à la vision de ce qui est couvert par elle. Il faut donc en revenir à la légende pour savoir ce qu'elles sont en train de souligner, ou de cacher, et pour apprendre qu'il s'agit en fait de traces de balles ou d'obus sur les référents des

photographies, qui ne sont pas visibles sur celles-ci, mais indiquées par les couleurs. En « appliquant » la légende aux images, la situation se complique encore : outre le fait que cette pratique de collectionner les restes de balles apparaît impossible pour un enfant, vu la hauteur et l'emplacement des cibles, il y a aussi une autre confusion temporelle qui se révèle en regardant les images.

À la place de photographies documentant les dégâts produits par la guerre, un collage nous donne une sorte de déconstruction de la situation à la manière d'un tableau cubiste qui tente de donner à voir plusieurs vues sur un seul objet dans l'espace d'une seule image. La localisation des endroits détruits est pour la plupart des documents au moins difficile, si ce n'est impossible : il ne s'agit souvent pas de lieux publics mais d'endroits, si l'on veut, quelconques (des cours, des bâtiments, des paysages), et aucune légende ne nous renseigne sur leur localisation concrète. Bien que les photographies, en tant que traces, indiquent des lieux concrets, ceux-là demeurent quelconques si on n'arrive pas à les rapporter à des objets réels. Nous y reviendrons.

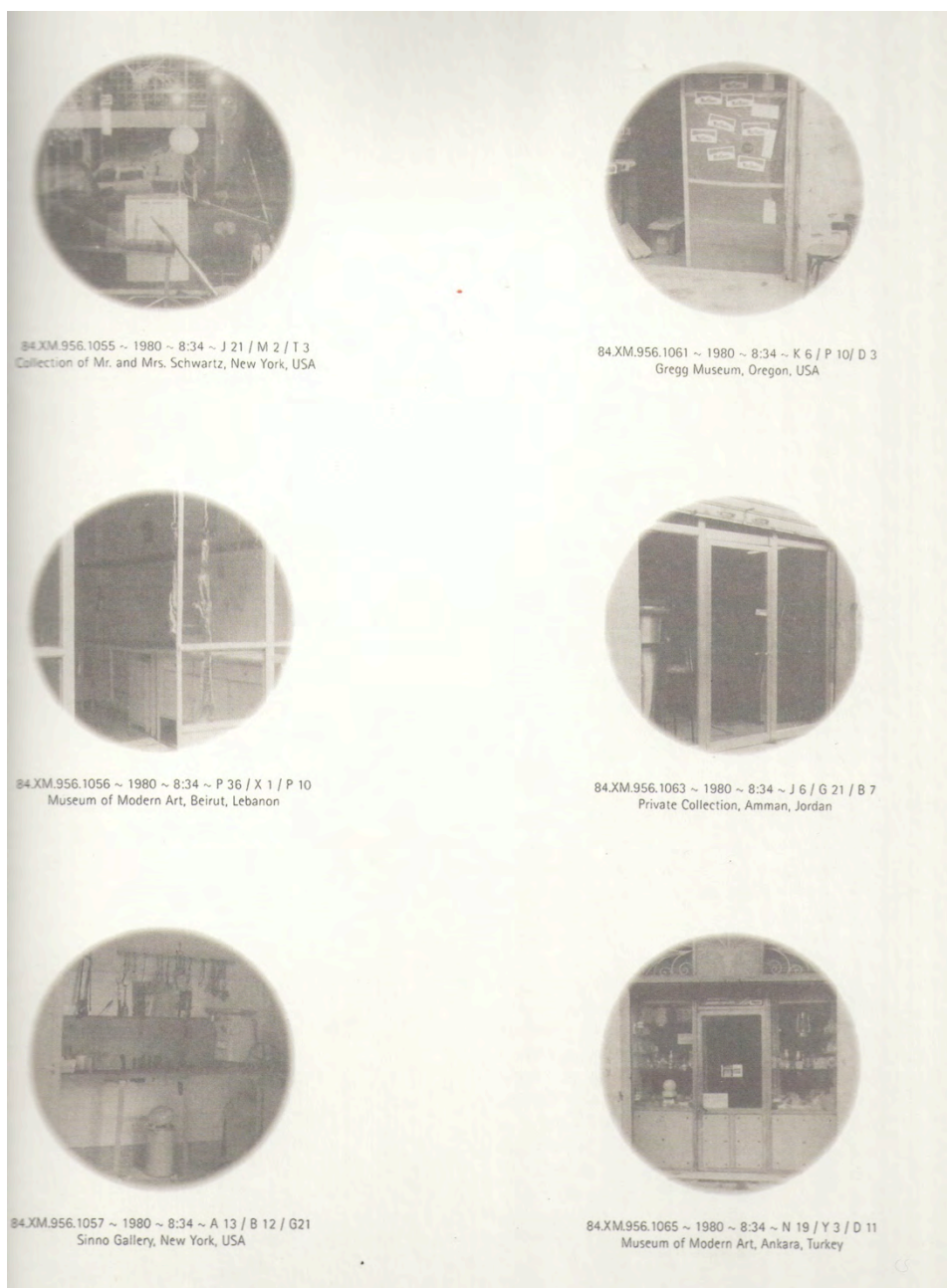
Lieux de crime

Un autre aspect s'insinue encore ainsi : celui d'une parenté entre la fragmentation de la ville tourmentée et l'utilisation des images au sein de *L'Atlas Group*. La photographie semble être complice de cette perception fracturée des lieux. C'est l'une des caractéristiques des photographies de mettre à chaque fois l'emphasis sur la fragmentarité de ce qui est donné à voir : sur un continuum spatial (la surface du cliché), elles offrent toujours une vue partielle qui expulse l'environnement dans son hors-champ. Elles visent des aspects spécifiques, rappelant, encore et encore, qu'il y a tant de choses hors du champ de vision contenu par les images, et du coup tant d'éléments perdus à la vue pour toujours. *L'Atlas Group* travaille presque explicitement avec ces caractéristiques.

Dans le projet *Sweet Talk*, cette liaison intime entre espace (urbain) et photographie est particulièrement visible. La version *Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut* consiste en une série de photos circulaires en noir et blanc. Leur format est curieux, comme si on les voyait à travers des judas.

Sur les images, on voit tantôt des portes d'entrée, des vitrines de magasins ou de cafés, tantôt des intérieurs (une cuisine, par exemple). Personne ne figure jamais sur ces photographies, mais uniquement des aspects architecturaux ou des détails de lieux. Leur aspect, leur composition et leur référent font étrangement écho aux photographies d'Eugène Atget tant admirées par les surréalistes et par Walter Benjamin : leur ressemblance est flagrante. Ce que l'on peut voir sur les images d'Atget, comme sur celles qui apparaissent dans le

dossier de *l'Atlas Group*, ce sont des scènes aussi « banales » que quotidiennes. Sauf qu'une fois photographiées, ces scènes deviennent *suspectes* par cette banalité même. Car, comme l'écrit Benjamin dans son essai sur le surréalisme,



Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

: [i]l ne nous avance à rien en effet de souligner, avec des accents pathétiques ou fanatiques, le côté énigmatique des énigmes, au contraire, nous ne pénétrons le mystère que pour autant que nous le retrouvons dans le quotidien, grâce à une optique dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien.²⁴⁵

Franchir la frontière entre « mystère » – en tant que réalité hors du commun – et quotidien – en tant que réalité « banale », non-spectaculaire –, ceci fait penser au texte *L'Inquiétante Étrangeté* dans lequel Freud cherche la signification de ce terme (« *das Unheimliche* ») entre autres dans l'étymologie du mot et découvre un lien entre cette « inquiétante étrangeté » et la familiarité. Selon lui,

nous comprenons que l'usage linguistique fasse passer le *Heimlich* [caché, intime, secret] en son contraire, *Unheimlich*, puisque ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement.²⁴⁶

Bref : le « *Unheimliche* », l'inquiétante étrangeté, n'est étrange que parce que le « *Heimlich* » qu'il fut d'abord fut refoulé. Ce qui inquiète a justement sa base dans le familier, le bien connu, le quotidien. Si l'inquiétant, le mystère, apparaît dans cet espace familier et quotidien, cela signifie qu'il nous « regarde » : ce ne sont pas les endroits autres qui donnent lieu aux crimes, mais ceux qui se trouvent tout près. C'est ici, chez nous, dans nos alentours, qu'il faut commencer l'enquête. L'enjeu est de rendre visible que ces menaces nous concernent, que les crimes sont commis *ici, dans ce quotidien*, que les suspects se cachent dans la foule, *pour, enfin, mobiliser des énergies politiques*.

Benjamin compare les photographies d'Atget aux clichés pris sur des lieux de crime : « [L]e lieu du crime est déserté. Son enregistrement est fait par rapport aux indices. »²⁴⁷ Considérés comme des clichés pris sur un lieu de crime, il faut donc les regarder d'une certaine manière afin de pouvoir y déceler des indices. Ce regard posé par Benjamin sur de telles photographies est donc un regard motivé, *intéressé*, parce qu'il est posé sur elles avec un but – relever des indices menant vers l'élucidation de la situation présente. Pour lui, la tâche est d'apprendre à voir *dans* les images leur charge politique. « [D]ans nos villes,

²⁴⁵ Walter Benjamin, « Le surréalisme » in : *Œuvres II*, Gallimard folio, 2000, p. 131.

²⁴⁶ Sigmund Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, in : *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Gallimard Folio, 1988, p. 99.

²⁴⁷ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in : *Œuvres III*, Gallimard folio, 2000, p. 286.

est-il un seul coin qui ne soit le lieu d'un crime, un seul passant qui ne soit un criminel ? »²⁴⁸, demande encore Benjamin.

Cette question s'impose d'autant plus dans le contexte du Liban en guerre dite civile, et d'après-guerre où une loi d'amnistie qui rend l'élucidation officielle des crimes impossible a rapidement été promulguée, comme nous l'avons vu. Confronté à une photographie qui le fait penser au cliché d'un lieu de crime, le regardeur n'arrive plus à garder la distance nécessaire qui le protégerait du danger de la confrontation directe. Impossible de regarder une telle photographie d'une façon détachée, sans ce rapport à une situation historique – le crime qui lui a donné son nom. Avec cette connotation, de telles photographies ne peuvent pas demeurer « quelconques », donc lointaines et abstraites. Benjamin, saluant cette exigence inhérente de prise de position, résume qu'« [a]vec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois indispensable. Et il est clair qu'elle a un tout autre caractère que le titre d'un tableau. »²⁴⁹

Du dispositif

La légende joue donc un rôle qui dépasse le fait de désigner, de nommer un contexte : elle devient, à côté de l'image, un élément de construction de sens. C'est le montage de deux éléments distincts qui renvoie à la construction précise d'un événement politique qui est, pour ainsi dire, présent sous deux formes différentes : l'image qui le montre et la légende qui l'ancre dans un présent spécifique. Si, par exemple, nous regardons l'image d'un immeuble, il reste quelconque. Si nous le connaissons, nous allons le lier à ce qu'il signifie pour nous. S'il s'y ajoute une légende qui nous apprend que dans ce bâtiment de nombreux otages ont été capturés et torturés, notre regard sur cette image change profondément : ce savoir transforme le regard. Dorénavant, il se met à chercher des indices. Ce qui est donné à voir se trouve ainsi modifié par le récit historique.

Dans *Sweet Talk* par contre, cette dialectique qui s'ouvre par une légende est expressément rendue problématique. Le projet est présenté ainsi :

En Janvier 1977, l'Atlas Group a recruté 100 photographes afin de prendre en photo chaque rue, devanture, bâtiment, et autres espaces d'une signification esthétique, nationale, politique, populaire et culturelle à Beyrouth.

En Avril 1975, deux ans plus tôt, commençait la guerre civile libanaise. Ce développement a divisé la capitale libanaise, et la circulation entre les différentes parties de la ville était devenue extrêmement difficile et

²⁴⁸ Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, op.cit., p. 320.

²⁴⁹ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique », op. cit., p. 286.

dangereuse. Pour faciliter le travail de ses employés, et pour empêcher l'utilisation de ces images par un des partis en guerre, les photographes ont été équipés d'une caméra et d'une pellicule conçues et manufacturées par l'Atlas Group lui-même, et dont le procédé photographique produisait des images positives circulaires en noir et blanc d'un diamètre de 43mm. De plus, l'Atlas Group demandait à ses photographes de noter l'heure à laquelle ils ont pris leurs photographies, et d'accompagner chacune d'elles de trois noms de rue, dont une uniquement correspondrait au lieu exact où l'image a été faite. La bonne adresse ne devait pas être révélée par les photographes à l'Atlas Group. En outre, l'Atlas Group a donné toutes les photographies produites à des individus influents, des organisations culturelles et d'autres institutions au Liban et ailleurs. Cette initiative continue jusqu'à ce jour, mais les photographes peuvent désormais utiliser des caméras et des pellicules standards, en format moyen, qui sont disponibles sur le marché.²⁵⁰

L'Atlas Group – un organisme consacré à la recherche et à l'élucidation de l'histoire contemporaine libanaise – a donc explicitement demandé à « ses » photographes de rendre l'identification des lieux pris en image impossible, surtout si les référents des images ont été détruits ensuite. Ainsi, *l'Atlas Group* se distancie explicitement d'un usage militant de ses images par les différents partis en guerre : c'est pour cela qu'il a même inventé ses propres appareils qui, semble-t-il, leur seraient inutiles (sans préciser pourquoi c'est le cas). La précision technique, la prise en image de lieux spécifiques, est doublement connotée : ces images serviraient ainsi non seulement, comme chez Benjamin, à une élucidation dans le cadre d'une enquête, mais aussi aux stratégies guerrières elles-mêmes. L'exactitude des informations semble, jusqu'à un certain point, décaler le véritable propos qui ne consiste pas dans l'identification du lieu, mais dans celle d'autre chose. Or, quel est l'enjeu de ce déplacement ? Pourquoi prendre des photographies de lieux spécifiques pour ensuite laisser dans l'ombre leur emplacement ?

Les déplacements en jeu transforment ainsi des lieux particuliers en lieux potentiels, en lieux parmi d'autres : ils peuvent aussi bien être ce lieu-ci, que celui-là. Tandis que la photographie reproduit authentiquement ce qui se trouvait devant l'objectif, la légende – qui, selon Benjamin, est indispensable à la contextualisation – reste floue, ou plutôt offre une sorte de « *multiple choice* » qui, au lieu de nous renseigner, nous incite à deviner, à mettre l'image en rapport avec des référencements possibles. Ainsi sont construites des cartographies multiples, incertaines, douteuses : Beyrouth, présentée comme lieu difficilement « praticable » parce que constituée par des limites internes dangereuses et imprévisibles, se montre à travers ces images présentant des lieux de crimes potentiels comme un labyrinthe qui rend tous les coins suspects.

²⁵⁰ « Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut, a project by The Atlas Group in collaboration with Walid Raad », in : *Interarchive : Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, op. cit., p. 71, traduit par l'auteure.

L'environnement urbain, comme les images qui ont été prises, reste très chargé d'associations hétérogènes.

Le dispositif même qui englobe l'image et « sa » légende » produit lui aussi du sens. Ce dispositif, très souvent employé et très rarement questionné en tant que tel (car la critique du contenu de la légende est fréquente), est particulièrement mis en lumière dans ce dossier. La place occupée par la légende existe, sa fonction est donc maintenue, mais son contenu est aussitôt éliminée par la multiplication de significations possibles, comme si ce qui restait du signe après l'annulation du signifiant n'était que le signifié en attente de complément. C'est parce que cette attente, cette remise à un moment ultérieur, est instaurée que le rapport entre les deux, entre l'image et sa signification, ou entre une désignation et son référent, ne peut plus être perçu comme immédiat, mais se manifeste lui-même en tant qu'élément problématique. La dialectique entre l'image et la signification qui lui est attribuée est déclenchée, mais se trouve aussitôt vidée, ou plutôt mise en suspens, ce qui ouvre en même temps l'espace à de multiples projections, à des constructions en devenir qui ne peuvent être fixées. Ce qui nous reste n'est que l'image s'ouvrant sur une signification qui n'est pas absente, mais explicitement *manquant*. Ces photographies avec leurs légendes annoncées ne peuvent être ramenées à un sens historique précis, et c'est pour cela qu'elles apparaissent, à leur tour, comme effervescentes : la dialectique implose dans les images qui se trouvent aussitôt saturées de toute la charge du dispositif.

Le rapport entre ce qui est écrit et ce qui est montré est donc pour le moins compliqué au sein des documents, et constamment problématisé à travers les constellations singulières qui s'ouvrent dans les dossiers. Les légendes, bien qu'elles soient toutes plus ou moins présentées de la même manière (en tant que « petits récits », selon un mot de Louis Marin²⁵¹), divergent considérablement du point de vue de ce qu'elles nomment ou non. Dans les informations transmis par les textes, nous retrouvons la nature prismatique des documents, comme nous l'avons vu au chapitre dernier : ils recèlent de nombreuses informations implicites, reposent en partie sur la nébuleuse sphère du *on*, des rumeurs parfois contradictoires, sur des savoirs populaires qui font référence à un réel spécifique. Les images et les textes sont ainsi pénétrés par des appels à des connaissances sous-jacentes, latentes, situationnelles, qui ne sont pas cachées, mais uniquement accessible à travers des lentilles spécifiques.

Tout en nous renseignant sur la manière de faire, en singularisant la situation dans laquelle les documents émergent, les légendes font toutes transparaître, sur des plans différents, des absences, des lacunes ou des mises en question implicites, et elles sont aussitôt retravaillées, subverties, parfois mises en abîme par les images juxtaposées. Un autre sens (dans le sens directionnel)

²⁵¹ Voir Louis Marin, *Le Récit est un piège*, Éditions de Minuit, 1978, p. 49.

est toujours inséré, une deuxième pensée s'ajoute. Les images et les textes sont intimement liés ; les deux, ensemble, composent les documents, forment une même figure. Mais leur lien est compliquée, fragile, parfois contradictoire, leur voisinage se base sur un équilibre instable et mouvementé. Les deux se problématissent mutuellement. Nous sommes ainsi confrontés à des régimes de sens et de sensation hétérogènes, non seulement à l'intérieur des images et dans les récits, mais aussi dans la figure qu'ils constituent ensemble.

La phrase-image

Dans son livre *Le destin des images*, Jacques Rancière emploie le concept de *phrase-image* à partir des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, qui peut nous être utile pour comprendre la configuration insolite des documents étranges de Walid Raad :

Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle de l'enchaînement idéal des actions, la part de l'image celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions. Elle est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe en puissance phrasique de continuité et puissance imageante de rupture. Comme phrase, elle accueille la puissance parataxique en repoussant l'explosion schizophrénique. Comme image, elle repousse de sa force disruptive le grand sommeil du ressassement indifférent ou la grande ivresse communautaire des corps. La phrase-image retient la puissance de la grande parataxe et s'oppose à ce qu'elle se perde dans la schizophrénie ou dans le consensus.²⁵²

La phrase-image est bien une coexistence d'image et de phrase, mais l'image ne désigne pas forcément ce qui est visible et la phrase ce qui est dicible. Elles sont des *fonctions de dissolution* du lien établi qui accorde à l'image la tâche d'illustrer, de donner présence au mouvement construit par le texte, à l'intérieur de la phrase-image. Rancière l'associe aussi au montage, dans un sens large. C'est ainsi que cette figure arrive à embrasser des logiques en tension : à travers l'enchaînement sans liaison causale apparente du récit et les chocs introduits par les images, leur dissensus interne s'entrouvre. L'hétérogénéité des logiques, qui apparaissent sur un niveau égal, sans que

²⁵² Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique Éditions, 2003, pp. 56-57.

l'une prenne le relais sur l'autre, se trouve concentrée dans la figure même. Nous avons vu comment Walid Raad crée par moments de la continuité au sein des images, et comment les textes sont à d'autres moments susceptibles de l'interrompre, de la contaminer. Les documents construits sur le rapport entre les deux, mais aussi sur les rapports multiples que contiennent les images et les textes, naviguent sans cesse entre ces logiques différentes qui tantôt se montrent comme enchaînement d'informations, tantôt comme irruption, comme changement de sens abrupt.

Espaces conflictuels. The Bachar Tapes

Le dossier *Hostage – The Bachar Tapes* introduit, à côté des visuels et des textes, d'autres dimensions : celle de la durée par exemple, et celle du son, puisqu'il s'agit de deux films vidéo et non pas des cahiers ou des séries photographiques. Il fait également rejouer les figures complexes et hétérogènes que nous venons de nommer, sur un plan un peu différent. Outre ces vidéos, nous l'avons déjà mentionné, un entretien fictif de Souheil Bachar par Walid Raad existe aussi qui ne fait pas explicitement partie du dossier, mais qui apporte un contrepoint aux images et aux voix de ce dernier.

La première séquence

Suivons de près ces vidéos afin d'en déceler les enjeux. La vidéo #17 commence avec un carton indiquant le titre, le type de dossier, le numéro du document, la production, un bref résumé, ainsi qu'un générique et l'amorce de la pellicule (qui est une fabrication ajoutée après-coup à la vidéo – peut-être pour donner l'impression que ce document a été tourné avec une caméra Super 8, comme un film documentaire, ce qui semblerait accentuer son authenticité). Par la suite apparaît une indication écrite nous informant que nous allons voir le « prologue ». Sur un fond noir, on entend en voix-off Souheil Bachar se présenter en arabe (son nom, son âge, les dates de son enlèvement, son lieu de naissance). Ces paroles sont sous-titrées en anglais. Puis il s'adresse à quelqu'un, dit qu'il aimerait qu'on traduise ce qu'il dit dans la langue officielle du pays dans lequel les films seront montrés. Après il demande que l'on fasse doubler sa voix par une voix féminine neutre, et que l'on sous-titre ce qu'il est en train de dire, sur un fond noir, ou bleu, si l'on préfère, « comme la Méditerranée ».

Ce petit passage est bien curieux. Il semble y avoir une confusion entre le temps de la prise du son et le résultat du montage : ce qu'il demande, le sous-titrage en anglais, est déjà fait avant qu'il n'en parle, alors qu'aucune voix

féminine n'est audible. Le fond noir aussi est présent dès le début, et il change de couleur au moment où Souheil Bachar indique qu'il pourrait aussi être bleu. Ce bleu qui apparaît avec ses mots en surimpression rappelle les écrans bleus d'incrustation utilisés à la télévision afin de pouvoir couper l'avant-plan et l'insérer sur une autre image de fond. Or, à ce moment, aucune image ne s'affiche sur l'écran à part la surface monochrome. Il s'agit, pour ainsi dire, du négatif de cette technique utilisée pour extraire un élément visuel de son contexte – ici, on ne voit que ce contexte vide, telle un écran de projection à remplir, en attente peut-être de devenir un arrière-plan à remplacer.

À qui parle Souheil Bachar dans ce « prologue » ? À ses collaborateurs qui font le film avec lui ? Ou bien aux spectateurs ? Qui est l'autre de Souheil Bachar dans ce film ? Comment saisir les temporalités divergentes qui sont déjà à l'œuvre dans les premières secondes du film, dans ce petit extrait introductif, qui s'entrecroisent et se recoupent ? Cette séquence est-elle faite pour être vue, ou bien est-elle un élément préparatoire pour le projet lui-même ? À quoi renvoie l'enchevêtrement des deux ? Ces questions qui s'imposent restent sans réponse. Encore une fois, nous nous trouvons devant un dispositif qui semble d'abord être évident, en ressemblant à tant d'autres (une voix-off qui semble nous introduire dans le sujet du film qui va suivre), mais le focus se retourne aussitôt vers ce dispositif même qui a perdu son évidence.

Les voix off

Après un court moment de confusion pendant lequel l'image est brouillée, Souheil Bachar apparaît assis sur une chaise devant un mur blanc, sur lequel est accroché une sorte de tissu blanc (pour cacher quelque chose?).



The Bachar Tapes (still)

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Il est habillé simplement avec un T-Shirt gris et un jeans bleu. C'est lui-même qui a enclenché la caméra à l'aide d'une télécommande ; c'est donc lui aussi qui se filme lui-même. Il fixe du regard la caméra posée en face de lui ; une lumière forte vient de sa droite et produit une ombre marquante. Cette pose frontale ainsi que la qualité faible de l'image et la brutalité de la lumière qui lui donnent un air amateur, font penser aux vidéos diffusées (aujourd'hui sur Internet) par des « terroristes », et dans lesquelles ils font des déclarations, présentent des revendications ou négocient indirectement, en montrant les otages encore vivants.

Or, ce film-là a été produit longtemps après les événements, et il est exclusivement basé sur la mémoire personnelle, le témoignage et les analyses critiques d'un otage, et non de son ravisseur. Ici, c'est donc l'otage qui s'approprie le pouvoir de rendre visible et d'informer. Bien que les codes visuels nous renvoient à une situation autre, au cœur d'un moment extrêmement tendu et violent, nous avons ici affaire à une sorte de témoignage après-coup portant sur un événement lointain, passé. Cette proximité visuelle avec les images de situations politiques extrêmement sensibles, et qui se juxtapose à un discours rétrospectif crée non seulement une temporalité particulière, mais aussi un enchevêtrement confus de signes contradictoires, hétérogènes, qui nous incite à repenser nos manières d'attribuer du sens à ce que nous saisissons. Car, comme écrit François Niney, « une image en appelle ou en cache toujours une autre ».²⁵³ Comment la forme que prend une information donnée dirige-t-elle ce qu'on peut en tirer ? Comment la constitution de l'image dirige-t-elle notre captation dans un sens précis ? Ces questions traversent tous les documents de *l'Atlas Group* et sont ici mises au point par le voisinage des différents « codes » juxtaposés.

Après un court instant de silence, Souheil Bachar commence à parler à la caméra de la situation de captivité qu'il a vécue avec les cinq détenus américains. Immédiatement, la voix féminine qui le double commence aussi. Elle est en effet assez « neutre », c'est-à-dire dépourvue d'émotion, un peu monocorde. La première chose dite est : « Oui, notre histoire est tragique »²⁵⁴. Cette phrase semble déjà être une réplique, extraite d'une discussion en cours, portant sur cette expérience qu'il a partagée avec les cinq autres captifs qui se sont retrouvés avec lui dans le même espace, au même moment, dans la même situation. Au début, il n'y a pas encore de différence entre les cinq otages américains et lui-même. Il nous raconte que la proximité physique dans la cellule les a conduits à partager un quotidien monotone et pénible qui ne laissait pas beaucoup d'espace à l'intimité de chacun.

²⁵³ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 38.

²⁵⁴ La seule version disponible, à part la version arabe, est en anglais. Tous les énoncés sont traduits par l'auteure.

Après ces réflexions qui ne concernent pas son vécu à lui et sa relation avec les autres otages, mais se réfèrent plus à leur comportement après leur captivité, il poursuit son témoignage sur les cinq américains en disant : « Je me souviens avoir demandé à Terry, David, Ben, Bobby et Tom... » mais à ses paroles en arabe, à ses souvenirs et à leur doublage en anglais vient s'ajouter une autre voix masculine calme ressemblant elle aussi à une voix de reporter, et qui bientôt domine les deux autres. Elle parle de la même situation, mais depuis une autre perspective, extérieure, en disant : « Pendant une courte période de l'été de 1985, six hommes ont été emprisonnés dans la même pièce de 8 x 12 pieds, au sous-sol d'un immeuble quelque part dans la banlieue sud de Beyrouth, près de l'aéroport. Cinq étaient américains, un était libanais. » Nous sommes donc renvoyé à une position extérieure, « objective », qui semble rapporter non pas des vécus personnels, mais des « faits ». La scène glisse alors, aussi subtilement que brutalement, de la sphère du témoignage à celle d'un reportage médiatique : cette deuxième voix-off se met à dominer les paroles du témoin, en donnant une version « objective » des faits qui se superpose à la version personnelle. Cette voix off « neutre » suit une autre logique que la voix de Souheil Bachar transmise à travers la voix féminine « neutre ». Selon François Niney,

[d]ans les actualités, reportages ou documentaires, la voix off anonyme ne pose pas question, elle est celle du « bon sens » et des images reçues (comme on dit « idées reçues »), elle est la voix du guide, du professeur, du média, de la raison, de la nation. Didactique et politique, elle domine l'événement, ordonne la vision. Elle se situe et situe le spectateur au dessus de la mêlée. Elle est le point de vue de la tour de contrôle. Tout en relatant l'événement, elle en tient le spectateur à distance ; et cette distance qu'elle observe n'est-elle pas le sceau (et le saut) de l'objectivité ?²⁵⁵

Ce n'est donc pas seulement un genre d'information différent qui est transmis par un reportage, mais aussi la production d'une position depuis laquelle le réel est appréhendé : en ordonnant les données visuelles et textuelles, en les soumettant à une disposition qui les arrange selon une visée spécifique, elle prétend créer une distance qui protégerait le spectateur de la confrontation directe. Mais cette prétendue objectivité est en même temps un outil pour

produire non pas des opinions mais un public consensuel (à l'usage de l'État ou des annonceurs), non une réflexion mais une unanimité ; il s'agit de fournir moins des connaissances qu'une identification au sens de **reconnaissance** de soi et du monde. (Et le mot français « reconnaissance » est doublement pertinent, qui signifie aussi bien gratification que repérage du terrain.)²⁵⁶

²⁵⁵ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 100.

²⁵⁶ *ibid.*, p. 94.

Nous retrouvons ici la problématique des lieux communs et leur production et manifestation par les médias que nous avons déjà abordé plus haut dans cette thèse. La voix off, qui semble venir de nulle part, en apparaissant à la fois comme détachée du sujet et des images et comme omnisciente, est l'un des outils qui fabrique l'effet. Or, dans les *Bachar Tapes*, cette voix off, qui d'habitude surplombe les images, est ici *dédoublée* : au lieu d'être confronté avec *une* voix, une parole autoritaire, nous avons affaire à *plusieurs* qui tantôt se succèdent, tantôt se superposent. Les deux prétendent être « neutre ». mais elles perdent leur statut détaché en transmettant des messages bien différents, et rentrent en dialogue malgré elles, pas seulement entre elles, mais aussi avec les images. C'est ainsi que le dispositif du reportage médiatique qui est mobilisé par la voix off et par quelques extraits d'images est subverti, contaminé par une pensée de montage autre qui ne le prend pas comme source, mais plutôt comme un modèle à repenser.

Dans le dispositif informatif, les images semblent couler d'elles-mêmes à côté du commentaire, comme s'écoule le flux du réel lui-même, et le commentaire nous livre soit la simple explication de leur identité (« le général de Gaulle a rencontré le président Krouchtchev à Moscou », image de la poignée de main des hommes etc.), soit leur confère une généralité qu'elles n'ont pas mais dont elles deviennent l'illustration (« la crise qui frappe les chantiers navals », images de lancement d'un navire, de quais déserts ou d'un projet de grève...). Le commentaire détaché n'exerce pas un regard,²⁵⁷ mais impose une légende aux vues qui défilent devant nos yeux.

Dans la vidéo de Souheil Bachar, le son et les images sont, avant tout, séparés, et les images ne s'accordent pas à une trame narrative, mais semblent glisser d'une voix-référent à une autre, changeant ainsi radicalement leur portée. Alors qu'au début l'image accompagnait la voix féminine – pendant qu'elle nomme les cinq otages américains l'un après l'autre, on voit le dos des livres qu'ils ont (réellement) écrits – elle s'accorde rapidement à l'autre voix, montrant un avion en phase d'atterrissage volant de droite à gauche devant un coucher de soleil en ville. Ces images montrent-elles des vues du lieu du crime lui-même ? La coexistence des images avec les informations données par la voix semble indiquer un lien, un référent commun, surtout parce que tous les deux ressemblent à des éléments d'un reportage médiatique, insinuant ainsi des codes médiatiques reconnaissables. Mais puisque Walid Raad instaure un laps de temps, même minime, qui sépare le son de l'image, cette liaison perd son immédiateté.

²⁵⁷ *ibid.*, p. 100.

Puis, l'image de Souheil Bachar réapparaît, encore accompagnée de cette voix pendant quelques instants, jusqu'au moment où, peu après, la doubleuse reprend là où elle avait été interrompue auparavant. La doubleuse raconte l'occurrence déjà mentionnée selon laquelle les cinq américains, interrogés sur les circonstances de leur prise en otage, répondaient tous en parlant du temps qu'il faisait ce jour-là. Après ce passage qui questionne plus qu'il ne constate cette pratique commune aux États-Unis de dépolitisation, la vidéo reprend avec la voix masculine, répétant les mêmes phrases qu'auparavant, comme pour insister sur leur portée, sur un fond montrant d'abord des photographies de la ville de Beyrouth, puis la même séquence avec l'avion qui atterrit. Cette disposition médiatique semble nous permettre d'accéder à une information hégémoniale, qui fonctionne par la répétition des mêmes énoncés associés aux mêmes images, qui en deviennent le cliché, afin d'affirmer sa position de porteuse de la vérité sur ce réel. Elle poursuit en donnant quelques informations sur les otages, leur nom et leur fonction au Liban avant leur enlèvement. Visuellement, ces présentations sont montrées avec les portraits des personnes en question ; successivement, ces portraits sont alignés de gauche à droite sur un fond jaune, dans le tiers inférieur de l'image. Chacun des personnages tient un papier à la main ; ils portent tous la barbe et sont vêtus d'une simple chemise, à l'exception de Souheil Bachar qui porte un T-Shirt – ceci étant le seul signe qui le distingue. Encore une fois, il est question de six otages ayant vécu une même situation ensemble, et encore une fois, la parenté des images avec celles qui circulent dans des vidéo-messages de terroristes s'impose.

Pendant que le commentateur continue en expliquant les événements, pendant qu'il donne une version spécifique qui se présente comme « objective » des faits – l'affaire Iran-Contra, les implications internationales – une image fixe de Ronald Reagan, tirée d'une émission télévisée, apparaît sur le fond en remplissant tout l'écran, puis d'autres images documentaires fixes ou en mouvement défilent à leur tour. Elles sont toutes liées aux scandales, comme par exemple les images tirées de journaux du Lieutenant Colonel Oliver North qui participa activement à l'affaire *Contragate* et en devint une sorte d'icône, ou des photos des otages américains après leur libération. Au moment où la libération d'une personne est évoquée, son image est retirée de la liste des portraits en bas de l'image, tels des figurines, des pions dont le sort dépend des mots proférés (ou bien de la « grande politique », représentée par les images de ses notoires représentants dans l'arrière-plan). À la fin, il ne reste plus que le portrait de Souheil Bachar (qui, tandis que les autres otages ont été libérés en 1985 / 1986 – suite aux ventes d'armes à l'Iran par les États-Unis – ou en 1991, est resté en détention quelques années de plus jusqu'en 1995).



The Bachar Tapes (still)

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Le fond se transforme en image filmée de Bachar seul. C'est ainsi que s'opère un dédoublement de sa personne au sein de la vidéo : il apparaît tantôt comme victime, passif, attaché au commentateur des médias, tantôt comme acteur qui s'engage dans l'élucidation de sa propre situation, qui décide lui-même de faire un film, de dire ce qu'il considère comme important.

Après quelques instants durant lesquels l'image est brouillée, Souheil Bachar réapparaît devant un mur blanc, un peu plus proche de la caméra qu'au début du film, vêtu d'un débardeur blanc lui aussi. La lumière vient cette fois-ci de sa gauche, produisant une ombre beaucoup plus douce sur sa droite. Pendant que Souheil Bachar raconte une situation à caractère sexuel survenue pendant l'une des nuits – un des américains se serait rapproché de lui, frottant son corps contre le sien, mais reculant violemment au moment où Souheil Bachar commençait à montrer des signes de plaisir – l'image change : on voit d'abord une photographie de lui, puis des images télévisées de mauvaise qualité, parfois juxtaposées à d'autres et coupées en leur milieu, ne montrant que la moitié supérieure de l'image avec une personne de face. Il s'agit de fragments des témoignages télévisés de l'époque montrant les otages américains.

Les différents éléments de la vidéo commencent à apparaître de manière de plus en plus confuse. Le son – la parole du témoin – est superposé au récit de Souheil Bachar, rendant pénible la concentration sur l'un ou l'autre. Par moments, deux images découpées se trouvent collées, l'une en bas de l'écran, l'autre en haut. D'autres perturbations de l'image suivent encore : des bandes colorées, puis un fond noir accompagné d'un son aigu, avec une indication disant qu'il s'agit là d'une vidéo d'Andersson (l'un des otages américains) d'une durée de 2:14. Cette précision de l'indication du temps semble induire un élément d'exactitude, quasi scientifique : comme si, à partir de cette information, il était possible de tirer des conclusions.

La voix masculine reprend, nous informant que Terry Andersson, le dernier des otages américains au Liban, a été libéré le 4 décembre 1991. Sa libération aura constitué la fin d'un chapitre, celui dénommé la crise des otages occidentaux. L'affaire semble se clore ici. Or, la vidéo montre – sans que le rapporteur en parle – qu'elle ne l'est pas. La captivité de Souheil Bachar continue et s'étend encore quelques années après la fin officielle de la guerre. La seule chose qui s'arrête est sa couverture médiatique, l'intérêt des politiciens internationaux. L'image se brouille de nouveau, plusieurs voix sont juxtaposées, rendant leur compréhension difficile.



The Bachar Tapes (video still)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Voir et ne pas voir

Peu après, on revoit Souheil Bachar devant un drapeau à rayures horizontales blanches et bleues – un renvoi aux drapeaux israélien et

américain ? – puis, après d'autres perturbations, devant une tapisserie de roses, son visage, maintenant très proche de la caméra, exprimant un sentiment de dégoût, ou d'indignation. Il raconte qu'il a pu sentir ou entendre son environnement, mais qu'il n'a pas pu le voir. Se référant aux ravisseurs, il affirme que si un des otages arrivait à les voir, celui-ci serait condamné à mort. Le seul moment où leurs yeux n'étaient pas bandés, c'était celui des prises photographiques ou filmiques ; mais dans ces situations, les flashes de lumière les aveuglaient. Malgré cela, ils avaient trouvé – Bachar en parle maintenant comme d'un bloc soudé, avec la connivence de ceux qui partagent la même expérience pénible et angoissante – une manière de voir à travers leur bandeau. Or, dit-il, les kidnappeurs – les autres, ceux qui ont un pouvoir total sur les otages – le savaient bien ; ils avaient voulu qu'ils trichent, qu'ils se concentrent sur la petite ouverture du bandeau.

Cette petite séquence semble fonctionner comme une métaphore de la problématique de la vidéo : dans cette situation où voir est associé à un danger mortel, c'est la prise d'images, celles qui sont liées à la presse, qui sont susceptibles de rendre visible, de comprendre sensiblement la situation, qui est la seule occasion, le seul espoir de voir. Mais c'est l'intensité de la lumière même, celle qui éclaire, celle qui conditionne la possibilité de l'image dans toute sa brutalité d'ajouter du spectaculaire, qui les aveugle.

À la fin de cette vidéo, on revoit le personnage de Souheil Bachar devant le rideau blanc et bleu, silencieux, regardant la caméra. Le son est constitué d'un brouillage difficilement identifiable. La vidéo se termine sur l'image de Souheil Bachar appuyant sur le bouton de la télécommande, éteignant ainsi la caméra par un geste qu'on pourrait associer à un tir.

Il y a donc dans cette vidéo une multitude de signes hétérogènes qui s'entrecroisent, suivent des rythmes divergents, se problématisent mutuellement. La matérialité des images est explicite : la plupart des images est de mauvaise qualité, arrachée au réel, pourrait-on penser ; beaucoup sont floues ou tremblent ; très souvent, l'image est perturbée, disparaît, se reconstitue différemment ; le son aussi est composé de voix et de bruits différents qui se superposent, se dérangent et se transforment par moment en un fond sonore indiscernable.

Comme l'ouverture, le « prologue », l'indique, les perspectives se multiplient, créant une certaine confusion des temps, des langues ainsi qu'une ambiguïté par rapport aux destinataires des paroles et au statut de la vidéo. Durant tout le film, plusieurs éléments sont juxtaposés, superposés ou s'interfèrent, sont montés de manière complexe, parfois aléatoire ; le son et l'image, eux-mêmes souvent composés d'éléments hétérogènes, divergents, se répondent ou s'opposent. Ce montage assemble plusieurs types d'images et de sons : à côté de la référence au reportage et au documentaire télévisé – qui prétendent informer de manière quasi objective sur des événements actuels, à

travers de « codes » spécifiques – le film oppose une forme et une parole autre, celles de Souheil Bachar qui présente son point de vue personnel, ses mémoires et ses analyses, donc sa critique rétrospective, après quelques années.

Traductions

Son récit est présenté en deux langues, par sa propre voix en arabe, sa langue maternelle, aussi bien que celle des ravisseurs, et en anglais par une voix féminine « neutre », rappelant celle des commentateurs non impliqués du journal télévisé et les américains qui ont partagés sa cellule. Or, Walid Raad fait remarquer à Souheil Bachar, dans l'interview fictive déjà citée, que le doublage en anglais ne suit pas littéralement ses paroles : « À certains moments, la doubleuse dit l'exact opposé de ce que tu dis en arabe, à d'autres moments, elle dit des choses qui ne sont pas liées du tout à ce que tu dis en arabe. Traduis-tu toi-même le texte ? Et si c'est ainsi, pourquoi y a-t-il une différence entre ce que tu dis en arabe et le doublage en anglais ? » – Dans l'interview, Bachar répond tout simplement : « Oui, je fais mes propres traductions. Je n'ai rien à dire sur la deuxième partie de la question. »²⁵⁸ Ici aussi, les traductions sont donc un élément délibérément problématique. Il semble que le personnage de Souheil Bachar communique intentionnellement des informations différentes, parfois contradictoires, selon le public concerné.

Nous avons déjà constaté plus haut dans cette thèse que le passage d'une langue à l'autre est loin d'être évident dans l'ensemble du projet de *l'Atlas Group*. Ici, cette non-évidence est directement inscrite dans la volonté de critique poursuivie par Bachar qui reflète sur plusieurs plans – langagier, figuré, attributif – les projections dont il est le sujet, les connotations et voisinages d'apparence immédiates des images et la partialité des perspectives qu'il mobilise. Il accentue ainsi le fait que les traductions transforment le contenu d'un contexte à l'autre, surtout dans celui des médias où des spéculations sont présentées publiquement comme des réalités. Forcément, les spectateurs venant du Liban ou des pays arabes, plus ou moins directement impliqués et concernés par l'histoire, entendent autre chose, comprennent différemment ce qu'il dit et ce qui est montré, et ce non pas seulement parce qu'ils ont un accès direct, sans détour par la voix-off, à ses paroles, mais aussi parce qu'ils associent autrement les images au texte, ont d'autres références et une autre perspective sur les renseignements qu'il donne ainsi qu'un entendement différent de la forme du récit que les spectateurs dits occidentaux. Une fois de plus, Walid Raad adapte ce qui est dit à celui qui le reçoit, à ses grilles de perception.

²⁵⁸ The Atlas Group / Walid Raad, « Civilizationally, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves », in : *Tamass. Contemporary arab representations 1 : Beirut / Lebanon*, Fundacio Antoni Tapies, 2002, p. 125, traduit par l'auteure.

Nous retrouvons ici des questions que nous avons déjà posées un peu plus haut, par exemple celle de l'adaptation de ses performances à un public spécifique par Walid Raad lors de la présentation de son projet. Une fois de plus, le projet réfracte en parallèle des évidences apparentes qui diffèrent d'un public à l'autre. Souheil Bachar, dans l'interview, verbalise de manière explicite ce qui est déjà implicite sur un autre plan, celui des images et des informations sous-entendues. Ce qui devient ainsi accessible, c'est la manière dont les images montées dans le film en appellent d'autres, avec les codes visuels auxquels « on » est habitué. Or, dans *Hostage-The Bachar Tapes*, tout est embrouillé, entremêlé. Il fait référence à des « codes », ou des habitudes perceptives, tellement différents qu'il devient impossible d'identifier une trame continue. Le film est un amalgame qui rompt avec la continuité et l'homogénéité du récit et avec la régularité de l'information. Il ne s'agit donc pas de tromper, de déjouer une perspective contre une autre, mais de rendre perceptible le dissensus qui apparaît lors de leur rencontre directe.

La cassette #31

Jusque-là, il n'a pas encore été question de la cassette #31, qui est l'autre document auquel les spectateurs européens et américains ont accès. Elle constitue pourtant une unité avec la cassette #17. Comme cette dernière, la vidéo #31 commence par quelques secondes d'amorce de pellicule apparente. Le film se poursuit avec une image muette qui pourrait être une image de la mer, calme et grise, avec quelques reflets réguliers, remplissant tout l'écran. Mais elle pourrait aussi être la simple trace visuelle d'une détérioration de la pellicule, ou du brouillage de l'écran. Difficile à vérifier, surtout parce qu'il n'y a pas de son. Après un certain temps, l'écran se noircit, puis le bruissement de la mer se fait entendre. Walid Raad nous met ici devant une image indiscernable, démunie de signes semble-t-il, vidée de signification, plutôt que de nous confronter à des images et des sons multiples, superposés et ainsi surcharger le film avec des signes menant vers des pistes interprétatives hétérogènes. Le contraste entre les deux films qui font partie du même dossier est grand.

Le titre « appendix » apparaît juste avant de laisser place à la dernière image, qui dure quelques secondes, et montre cette fois-ci clairement la mer avec des rochers au loin. Sur l'un d'eux, on voit un homme debout, fixant l'horizon devant lui, à la droite de l'écran. Le bruit de la mer ne s'interrompt qu'avec l'apparition des premiers sous-titres. Ces derniers ne sont pas en rapport avec les images du film, mais donnent des informations sur la durée de la séquence précédente : celle-ci serait de deux minutes douze secondes, ce qui est en même temps la durée moyenne de tous les enregistrements qui ont été

fait pendant la captivité de Souheil Bachar . La durée d'une déclaration de l'otage est ainsi une information sensible par laquelle il nous fait sentir cette plage de temps importante pour lui en nous mettant dans une situation contemplative. Nous nous perdons dans cette image dépourvue de signe clair, représentant la vaste mer ou le brouillage de la télévision, durant le même laps de temps qui lui est imparti pour donner des renseignements condensés qui expriment son état physique et psychique. Il étale ce temps sur une image futile qui pour lui est chargée de signification. Mais comprenons-nous quelque chose à ses deux minutes douze secondes lorsque nous réalisons que nous venons tout juste de regarder une image pendant cette même durée ?

Dans le film de la cassette #31, son et image sont soigneusement séparés. Comme si Souheil Bachar voulait maintenant se concentrer sur ce détail concret de son vécu durant la période de sa captivité (la temporalité réelle des séquences enregistrées), dans sa forme la plus pure. Mais ce petit passage révèle aussi plusieurs autres choses – y voit-on un référent, la mer, ou la matérialité brute de l'image ? Y a-t-il du sens à déceler dans ce montage ? Qu'est-ce qu'on entend, qu'est-ce qu'on apprend ? Comment lier les informations sonores, visuelles, circonstanciées ?

Tout à la fin du film, on aperçoit sur la droite de l'écran une partie de la silhouette d'une personne, un bout de son nez seulement. Serait-ce celui du caméraman, de l'artiste ? Il n'est sans doute pas anodin qu'on ne puisse discerner qu'une silhouette floue.



The Bachar Tapes (still)

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

On pourrait comprendre ces deux films du dossier Bachar – l'un qui imbrique des signes hétérogènes, l'autre qui fait en grande partie l'économie de l'image et du texte signifiants – comme étant un espace autre, dans le sens déjà évoqué plus haut, et que Michel Foucault attribue aux hétérotopies, dans lesquelles coexistent des éléments hétérogènes et des configurations divergentes. Leurs contenus et leurs formes constituent ensemble un espace à la fois médiatique, artistique et critique qui dérange certaines habitudes de perception et de compréhension d'une situation politique, ainsi que sa médiation, en déplaçant continuellement l'angle de vue. Dans cet espace autre, la fiction est intimement liée à la « réalité », et celle-ci est rendue conflictuelle, en se focalisant sur la manière dont les événements ont été perçus, voire construits par les médias, mais aussi par les acteurs politiques de l'époque. La fiction ici ne fait que radicaliser la critique, en rendant plus visible certains liens entre ce qui s'est passé et la manière dont les événements ont été traduits en discours officiel et en imagerie dominante.

Tandis que la cassette # 31 crée un espace de contemplation, le montage de la cassette #17 se présente comme le journal vidéo d'un otage. Elle est constituée d'un enregistrement « actuel », contemporain à l'événement ou à sa révision, d'éléments télévisés et photographiés issus d'archives. Mais elle rejoue aussi constamment des références qui ne sont pas explicites mais apparaissent de manière sous-jacente. Ce collage d'éléments sonores et visuels différents, accompagné d'un montage d'informations et d'histoires venant de contextes divers, produit une inversion des regards : là où il y avait une domination de l'imagerie, de la compréhension et du positionnement politique dits « occidentaux », Walid Raad crée un personnage qui fonctionne, une fois de plus, comme intercesseur, qui décale les questions et la perspective, en ouvrant un accès à un discours beaucoup plus complexe, problématisant ainsi un discours dominant.

Dans *Hostage – The Bachar Tapes*, il est question tantôt de partages réels ou potentiels – les otages entre eux, les images qui coexistent – tantôt de dissemblances et de discordances entre les perspectives unilatérales. En confrontant des imageries différentes, des propos et des récits divergents, en les faisant cohabiter dans un même espace – l'espace filmique – les réels représentés et leurs évidences respectives se trouvent perturbés, questionnés, ils apparaissent à la fois moins certains et plus chargés politiquement.

Carrefours de sens : signes

La problématisation des signes – par la mobilisation d'un jeu complexe de signes hétérogènes qui s'entrecroisent dans la figure du document inventé ou par leur absence manifeste – est récurrente dans les images aussi bien que dans les textes inclus dans les documents de *l'Atlas Group* ou dans leurs interférences. C'est à travers la rencontre de signes multiples que Walid Raad développe un espace hétérotopique dans lequel des dissensus sont à l'œuvre. C'est en appelant à des interprétations, des déchiffrements ou des traductions hétéroclites qu'il produit des spectateurs différents et qu'il les confronte aussitôt les uns aux autres dans son projet artistique de recherche. Dans cette œuvre, beaucoup d'éléments se trouvent dans un *devenir-signes* potentiel, et entrent en rapport avec d'autres : les personnages dans leur désignation (en tant qu'historien le plus important, ancien otage, adolescent, militaire etc.), les images montrant des choses concrètes, les compositions insolites des documents, les mots qui y sont associés etc. Tout ce qui se prête à être interprété, déchiffré, déployé, tout ce qui fonctionne comme médiation d'une connaissance (sensible ou intelligible) peut être nommé « signe ».

Un champ de mines

Cette présence d'une multitude de signes hétérogènes reflète, une fois de plus, une certaine réalité libanaise. « Creuser dans l'espace urbain de Beyrouth signifie entrer dans un champ de mines de symboles »²⁵⁹, écrit Sune Haugbolle à ce propos, et l'artiste Walid Sadek affirme que « [l]e fait de vivre à Beyrouth semble placer les artistes devant une exigence de plus en plus pressante : reconnaître comme une condition, mais aussi comme un préalable à toute activité critique, le caractère inévitable de la mouvance du signe. »²⁶⁰ C'est dire combien cette multitude de signes hétéroclites n'est pas stable au Liban. Ces signes divers que l'on y aperçoit partout – par exemple les traces laissées par les années de guerre, les graffitis et les affiches de propagande, mais aussi la sphère déjà mentionnée des rumeurs et des « on dit » – sont souvent riches en attributs politiques, parfois indéchiffrables pour des non-initiés ; leur omniprésence crée pourtant une sorte d'environnement visuel habituel. Ainsi, les codes visuels ou linguistiques utilisés sont directement associés au pouvoir qui s'y attache ; chaque milice, chaque parti politique propage non seulement sa vision des choses et ses messages à l'adresse des Libanais, mais revendique aussi son regard sur l'histoire et sa « vérité historique », en recourant à des

²⁵⁹ Sune Haugbolle, *War and Memory in Lebanon*, Cambridge University Press, 2010, p. 161, traduit par l'auteur.

²⁶⁰ Walid Sadek, « Une affaire de mots », in : *Parachute* 108, 2002, p.34.

stratégies visuelles et textuelles spécifiques. Ce que l'on voit partout, ces images renvoyant à des signes aussi hétéroclites que les propos sont précis, devient une sorte d'amalgame visuel qui reflète la pluralité des discours et des réels perçus et construits par les acteurs politique (communautaires).

Dans l'œuvre de Walid Raad, ces signes issue du réel libanais sont juxtaposés à d'autres signes, renvoyant à d'autres constitutions du réel, à travers, par exemple, la médiation des événements au Liban dans la presse internationale écrite et audiovisuelle, qui crée ainsi une interface sur laquelle se rencontrent des pistes interprétatives multiples. C'est ainsi qu'un même signe devient, dans la constitution figurative des dossiers de *l'Atlas Group*, une constellation saturée de tensions inhérentes. Il semble qu'il y a, au sein des dossiers, une interférence de différents « types » de signes dans un même signe, et qu'ils sont sans cesse, dans les figures, mis en rencontre, en interaction permanente. La nature prismatique de l'œuvre de Walid Raad apparaît à ce moment-là. Il y a dans ce qui est donné comme visible des éléments qui résistent à la désignation, et d'autres qui invitent à des désignations complexes, hétéroclites. Et cette nature prismatique se complexifie encore lorsque l'on considère également les textes qui s'ajoutent aux éléments visuels, qui complètent ce que l'on voit, l'explicitent, le contrarient, le contextualisent, en participant à la composition des images en tant que documents. Or, comment comprendre la constitution de cette multitude de signes, et comment se rapporte-elle à la figure des documents ? Et avant tout, qu'entendons-nous ici par signe ?

Le signe selon Charles S. Peirce

Selon Charles S. Peirce, « [u]n signe sert d'intermédiaire entre le signe interprétant et son objet ».²⁶¹ Plus précisément, il s'agit de

quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport où à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet.²⁶²

Dans la sémiotique peircienne qui embrasse, contrairement à la sémiologie saussurienne, non pas seulement (ou principalement) les signes linguistiques, mais qui s'étend explicitement à tous les signes sensibles et intelligibles, le concept du signe est donc composé par une relation triadique « authentique, c'est à dire qu'elle ne se ramène pas à un quelconque complexe

²⁶¹ Charles S. Peirce, « Lettres à Lady Welby », in : *Écrits sur le signe, op.cit.*, p. 29.

²⁶² Charles S. Peirce, « Théorie des signes : la sémiotique », in : *Écrits sur le signe, op.cit.*, p. 121.

de relations dyadiques ».²⁶³ Tout signe est ainsi constitué, irréductiblement, par un double rapport dynamique : son rapport *et* avec l'objet qu'il désigne *et* avec l'interprétant, c'est-à-dire avec un autre signe, celui qui se produit mentalement à partir de la perception du signe « premier ». Parler d'un signe, dans un sens peircien, c'est parler d'un dispositif comprenant ces trois composantes qui sont prises dans un mouvement particulière, se rapportant chacune aux deux autres.

Le signe n'est donc pas en lien unique avec son objet. Il fonctionne dans deux sens à la fois, est en rapport *et* avec l'objet, *et*, conjointement avec d'autres signes – ceux qui s'immiscent dans celui qui les reçoit, qui les interprète. Considérer un signe est donc intimement lié à l'apparence de cet autre signe (mental) qui rend possible sa traduction, son interprétation. Comme il ne s'agit pas d'une relation binaire entre objet et signe, mais d'un concept triadique composé *irréductiblement* de ces trois éléments – l'objet, le signe et l'interprétant qui est lui-même un autre signe – le discernement d'un signe – et même son interprétation soigneuse – ne peut signifier avoir accès à une connaissance, ou même à une preuve de quelque chose, mais avoir trouvé une piste possible pour lui donner du sens.

Car, bien qu'un signe soit censé donner accès à une connaissance spécifique, celle-là ne consiste pas dans l'identification de l'objet, mais dans la *médiation d'un rapport* qu'entretient cet objet avec l'interprétant à travers le signe. « Le signe ne peut que représenter l'objet et en dire quelque chose », écrit encore Peirce. « Il ne peut faire connaître ni reconnaître l'objet [...] ».²⁶⁴ C'est dire qu'interpréter un signe ne donne pas un accès direct à la connaissance de l'objet ; la connaissance à en tirer ne réside pas dans l'identification sûre, mais dans le *rapport* même qui s'ouvre avec le signe, et ce rapport concerne le lien, toujours particulier, qui unit un objet à un sujet à travers lui. Le signe est donc intrinsèquement compris comme un *double processus*, une action en deux sens.

La désignation d'un objet n'est qu'une partie, une des trames de son opération en cours, l'autre, aussi essentielle, est le déclenchement d'un procédé de signification. Dans le mots de Gilles Deleuze : « Chaque signe a deux moitiés : il *désigne* un objet, il *signifie* quelque chose de différent. »²⁶⁵ Il s'agit de deux mouvements distincts : là où la désignation mène à l'identification d'un objet, la signification émane du signe même, dans le processus à l'œuvre qui relate, de manière particulière, un objet signifiant à un sujet qui l'interprète.

²⁶³ *ibid.*, p. 147.

²⁶⁴ Charles S. Peirce, *Théorie des signes : la sémiotique*, *op.cit.*, p. 123.

²⁶⁵ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 1998, p. 37.

De la médiation

Les étranges documents des archives de *l'Atlas Group* semblent justement travailler avec cette double opération, en accentuant l'entre-deux, l'entre l'objet et le sujet, du signe. Au premier regard, ce qu'ils rendent visibles et lisibles apparaît comme le thème principal des dossiers, comme *l'objet* à connaître – à savoir des occurrences qui surviennent, d'une manière ou d'une autre, dans le sillage de la situation historique du Liban contemporaine, ainsi que des objets, images et mots qui leur sont associés. Par la suite, il se révèle, comme nous l'avons constaté, que ce qui est visé, à travers les signes portant sur cet objet conflictuel, est aussi (ou peut-être surtout) le procédé complexe de médiation même, la survenance des signes-interprétants hétéroclites et leur rencontre problématique dans la figure des documents inventés.

Nous avons vu comment Walid Raad joue sans cesse avec des associations qui dirigent l'interprétation des signes dans un sens particulier, qui tentent à la fois de désigner et de comprendre l'objet. Associer les images du corpus de *Sweet Talk* avec celles qui ont été prises par Eugène Atget au début de siècle dernier, suggérant ainsi un voisinage entre les projets, c'est faire entrer en jeu toute une portée critique, et c'est ouvrir la porte, à travers ce voisinage, à des considérations venant d'un autre contexte. Rapprocher, visuellement ou formellement, les vidéos de Souheil Bachar et les vidéos prises et diffusées par des « terroristes » – par la situation de prise de vue, par la faible qualité de l'image, mais aussi par le fait que son protagoniste est d'origine arabe – c'est déjà mobiliser tout un complexe d'imagerie et de notions annexes qui dirige la lecture. Les signes que Raad fait rejouer dans l'œuvre sont ainsi eux-mêmes issue des processus d'identification d'un objet par des signes, c'est-à-dire par des associations qui sont communément attribuées à des situations spécifiques. « L'objet » signifié n'est pas seulement désigné par le témoignage ou les analyses d'une situation politique, mais ces signes se mêlent aussitôt avec des signes autres, qui contrecarrent ce premier tout en semblant, au moins au premier regard, s'aligner à lui. Ce que les signes qui apparaissent dans les dossiers semblent désigner (identifier) est aussitôt rendu problématique par d'autres signes qui conduisent vers des désignations inverses. C'est dans ce sens que nous pouvons aussi comprendre l'usage de clichés, de lieux communs : ceux-là prétendent nous mettre devant un rapport clair et direct entre l'objet et le signe qui l'identifie, alors que Walid Raad, tout en les mobilisant, instaure aussitôt l'abîme de leur validité dans une visée plus large.

Beaucoup de dossiers de *l'Atlas Group* utilisent la logique d'entrelacement de signes contradictoires. La superposition de signes d'une recherche sérieuse (par l'historien qui la conduit, par le sujet, par les « preuves » par images techniquement produites) avec des signes renvoyant à des objets et pratiques enfantins (les cahiers, les compositions etc.), ou le

mélange de signes d'authenticité avec ceux d'une fiction (comme c'est le cas avec l'inscription du projet tout entier), nous place toujours dans cette situation de doute, d'impossibilité de suivre une ligne interprétative claire et exclusive. Nous sommes ainsi toujours pris dans ce mouvement qui ramène un objet aux signes interprétants qui le captent. Ni l'objet désigné ni le sujet auquel le signe s'adresse n'apparaissent comme évidents : c'est toujours le rapport entre eux qui est à reconsidérer.

En assemblant des signes hétéroclites, qui fonctionnent simultanément sur plusieurs plans (signes médiatiques, signes mentaux, signes affectifs, signes d'un réel, signe de fiction etc.), Walid Raad retourne donc une fois de plus l'objectif. Ce qui paraît s'éclaircir par le montage à l'acte dans les documents n'est pas la circonscription d'un objet par l'appel à des signes congruents, mais un spectre problématique produit par des signes interprétants qui s'y entrecroisent.

La perception de l'objet à travers ces signes contradictoires le rend en même temps équivoque, complexe. Les médias de masse, nous l'avons vu, tentent de rendre évident le rapport entre l'objet et ses signes, en les associant, directement, avec des images et des mots qui semblent les désigner dans l'immédiat, en dissimulant le caractère spécifique du signe même qui consiste à constituer un double rapport. Walid Raad au contraire nous ramène de l'objet à sa médiation par des signes. Ainsi, il bat en brèche l'immédiateté du rapport entre le signe et « son » objet (à travers leur problématisation, et à travers leurs signes interprétants), et nous incite à le penser à partir de sa constitution double. L'opération désignative se joue ici, indubitablement, sur un plan différent que la portée significative de l'œuvre, bien que les deux s'interpénètrent sans cesse pour se retrouver dans le signe. C'est ainsi que *l'Atlas Group* en appelle à des lieux communs tout en nous forçant à sortir d'une telle appréhension des objets.

Devenir-signes

Comme dit Bergson, nous ne percevons pas la chose ou l'image entière, nous en percevons toujours moins, nous ne percevons que ce que nous sommes intéressés à percevoir, ou plutôt ce que nous avons intérêt à percevoir, en raison de nos intérêts économiques, de nos croyances idéologiques, de nos exigences psychologiques. Nous ne percevons donc ordinairement que des clichés.²⁶⁶

Cette perception des clichés décrite par Deleuze est liée au fait de se limiter à ne lire les signes qu'au travers du procédé de désignation des objets par les signes, qui ne tient pas compte des rencontres déclenchées par la considération de la part significative des signes. Dans *Proust et les signes*,

²⁶⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1985, p. 32.

Gilles Deleuze insiste sur le piège qui consiste à n'appréhender les signes que par leur côté désignatif dans lequel on tombe trop rapidement face à eux :

La première de nos croyances, c'est d'attribuer à l'objet les signes dont il est porteur. Tout nous y pousse : la perception, la passion, l'intelligence, l'habitude et même l'amour-propre. Nous pensons que « l'objet » lui-même a le secret du signe qu'il émet. Nous nous penchons sur l'objet, nous revenons à l'objet pour déchiffrer le signe. [...] Le côté objectif, c'est le côté du plaisir, de la jouissance immédiate et de la pratique. Nous engageant dans cette voie, nous avons déjà sacrifié le côté 'vérité'. Nous reconnaissons les choses, mais nous ne les connaissons jamais. Ce que le signe signifie, nous le confondons avec l'être ou l'objet qu'il désigne. Nous passons à côté des plus belles rencontres nous dérobon aux impératifs qui en émanent : à l'approfondissement des rencontres, nous avons préféré la facilité des recognitions.²⁶⁷

Ce qui échappe au moment où l'on suit la visée désignative du signe, c'est sa portée significative sur le *signe même*, dans sa relation très complexe avec un monde (Deleuze parle, au sujet de la *Recherche du temps perdu*, d'une coprésence de mondes différents²⁶⁸) dans les rencontres qu'il rend possible. Car ce monde n'est pas forcément celui que nous croyons connaître – celui qui apparaît comme transparent au moment où les signes ne sont que des désignateurs d'objets identifiés. Chez Deleuze, les signes sont toujours une ouverture vers un monde, le leur qui s'ébauche à travers leur portée significative.

Le signe deleuzien fonctionne à l'inverse de celui qui est produit par les média de masse : plutôt que de définir un objet par les signes qui lui sont associés, plutôt que de rendre un objet reconnaissable, classable, identifiable à travers ce qui le désigne en tant que tel, ce sont les signes émis par l'objet qui nous engagent dans un processus d'apprentissage. « Tout ce qui nous apprend quelque chose émet des signes, tout acte d'apprendre est une interprétation de signes ou de hiéroglyphes »²⁶⁹, écrit-il. Les signes, dans ce sens, ne permettent pas d'enfermer l'objet dans une définition ou une conception, mais l'ouvrent, déclenchent une recherche de sens encore inédit. Car, dit-il, « [c]hercher la vérité, c'est interpréter, déchiffrer, expliquer. Mais cette 'explication' se confond avec le développement du signe lui-même. »²⁷⁰ Les signes ne sont pas des données fixes et stables, mais des *devenirs* ; les rapports qu'ils mettent en jeu sont dynamiques. Et ils sont, répétons-le, eux mêmes des rapports : entre l'objet

²⁶⁷ Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op.cit.*, pp. 37 et 38.

²⁶⁸ « La Recherche se présente comme l'exploration des différents mondes de signes, qui s'organisent en cercles et se recoupent en certains points. Car les signes sont spécifiques et constituent la matière de tel ou tel monde. [...] L'unité de tous les mondes est qu'ils forment des systèmes de signes émis par des personnes, des objets, des matières ; on ne découvre aucune vérité, on n'apprend rien, sinon par déchiffrement et interprétation. » Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, *op.cit.*, p. 11.

²⁶⁹ Deleuze, *Proust et les signes*, *op.cit.*, p.11.

²⁷⁰ *ibid.*, p. 25.

désigné et le sujet qui le saisit (ou se laisse saisir par lui), ils sont ce rapport en devenir qui les relate.

Dans les archives de *l'Atlas Group*, nous retrouvons cette recherche, cet apprentissage par les signes qui oscillent d'un monde à l'autre. Resserrer la compréhension des objets par des conceptions fermes échoue aussitôt : à côté d'un signe qui semble désigner clairement, Walid Raad nous en place un autre, venant d'un autre monde peut-être, qui empêche de toute façon l'identification claire de l'objet. Là où nous sommes habitués à associer des messages nets, des objets reconnaissables ou des certitudes affirmées, il nous confronte avec un espace hétérotopique qui, tout en les intégrant, les met en relation avec leur autre. La visée de l'appréhension des archives de *l'Atlas Group* à travers les signes hétérogènes est ainsi double : l'objet dans son ouverture par le signe, et les spectateurs en tant que communauté participant à la composition d'une multitude d'interprétants possible. L'objet émane des signes et ne peut être appréhendé qu'à travers un accès qui ne soumet pas ses éléments sensibles *a priori* à une pensée logique. Au contraire, l'accès est nécessairement sensible *et* intelligible, il passe aussi bien par la pensée que par la perception. Cet accès aux signes ne suit pas de méthode prédéfinie : il faut se laisser prendre dans leur jeu, se laisser saisir par eux, apprendre à travers eux à percevoir ce qu'ils sont capables de déclencher.

Jean-François Lyotard déplace la question du rapport entre l'objet et « son » signe, en mettant l'accent sur le *devenir-sign*e de l'objet par le biais de sa saisie au moyen du signe :

L'opacité est dans l'objet non dans le mot, ni dans sa distance à l'objet. Les mots ne sont pas des signes, mais dès qu'il y a mot, l'objet désigné devient signe : qu'un objet devienne signe, cela veut dire précisément qu'il recèle un 'contenu' caché dans son identité manifeste, qu'il réserve une autre face à une autre vue sur lui, une vue qui ne pourra peut-être jamais être prise. Qu'il devienne signe requiert qu'il soit grevé d'une dimension d'absence. Quand le doigt se tend vers l'arbre pour le désigner, il le fait basculer et venir en avant sur un néant de sens. Ou si l'on préfère la désignation suppose cette esquive profonde, cette vidange de l'arrière des choses. Auparavant, il n'y a pas d'arbre ; tout objet comme tel suppose la parole, la force de néantisation qu'elle exerce sur ce qu'elle désigne. Il tient son *épaisseur* de cette parole. Le mot qui le désigne et qui le fait *voir* est en même temps ce qui lui retire son sens immédiat et creuse son énigme.²⁷¹

Selon Lyotard, les signes inhérents aux objets (ou aux images) se constituent donc dans leur rapport avec les mots. C'est en désignant un objet que celui-ci *devient* signe, non l'inverse. C'est au moment où l'on nomme un

²⁷¹ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, 2002, p. 82.

objet qu'il devient, lui, un signe épais qui englobe sa dimension d'absence, qui a des implications et des connotations. Les images / objets deviennent ainsi signes au moment de leur saisie sensible *et* intelligible, au moment de leur identification en tant qu'images *de* quelque chose. Lyotard pense ainsi les objets à partir de leurs signes-interprétants qui révèlent la complexité d'un objet en le représentant.

Dans les documents de *l'Atlas Group*, cette caractéristique du devenir-signes est une composante problématique : comment désigner ce qui est donné à la vue ? Les mots qui captent, à l'intérieur des documents, ce qui est donné à voir, mais aussi les événements dont ils témoignent, ne sont jamais univoques : la présence de plusieurs langues à la fois, de plusieurs systèmes de référence, induit immédiatement une multiplication des signes potentiels. Walid Raad vise ainsi le devenir-signes d'un objet à travers les différentes approches qui coexistent, se rencontrent en lui. L'objet devient signe par sa désignation, mais cette désignation est, dans le cas de *l'Atlas Group*, elle-même déjà multiple, complexe, hétérodoxe.

L'Atlas Group déplace ainsi l'angle de vue : il vise d'abord ces médiations complexes entre des signes donnés et leurs traductions respectives. Les objets indiqués par ces signes donnés, avant tout à travers la constitution visuelle des cahiers, films et photographies, mais aussi par les mots, et même les langues respectives, sont eux-mêmes pour la plupart du temps hétérogènes, indiscernables, embrouillés. Nous n'avons pas affaire à des signes à l'apparence claire et distincte, facile à déceler, des signes isolés afin qu'on puisse accéder plus facilement à leur constitution, mais plutôt avec différentes couches de signifiants superposées qui apparaissent à travers les phrases-image, la figure complexe des documents inventés. Nous avons vu qu'il s'y concentre une multitude de signes hétérogènes qui s'allient et se contrecarrent, qui partent dans tous les sens. Il n'y a donc pas un seul objet clairement délimitable : les documents produisent des interprétants multiples et souvent conflictuels, et ce sont eux qui sont focalisés, problématisés par le projet de *l'Atlas Group*. Ces signes, si embrouillés qu'ils soient, donnent à réfléchir, incitent à suivre les pistes qu'ils indiquent, à questionner l'objet qu'ils relatent, même si ces pistes sont parfois contradictoires. Considérer les signes, examiner leur constitution hétéroclite, nous engage à investiguer, à creuser dans ce qui nous est donné à voir et à lire, à nous laisser prendre dans leur jeu complexe, en nous renvoyant vers nos propres certitudes. Walid Raad nous invite à interpréter, à traduire, à exploiter les signes qui se trouvent dans les documents qu'il produit, mais il nous confronte en même temps à l'incertitude qui en suit : les connaissances extraites sont toujours partielles, adaptées au contexte dans lequel elles apparaissent. Les documents de *l'Atlas Group* travaillent donc avec cette caractéristique des signes : ils donnent à penser, mais cette pensée est rapporté

aux forces sensibles qui la traversent. Ce qui apparaît à travers les dossiers de *l'Atlas Group*, ou ce qui est initié par eux, c'est la construction d'une sorte de *cartographie des interprétants potentiels* à travers des signes hétéroclites liés à un objet. Et cet objet, à son tour, n'apparaît pas comme objet donné, mais comme objet à construire à travers sa circonscription par des signes interprétants qui y renvoient.

Il semble que l'opération à l'œuvre dans le travail de Walid Raad consiste en une inversion de la logique de production des signes telle qu'on la rencontre dans les médias et dans les discours qui réclament de parler au nom du réel : ils résument des objets complexes à des signes censés les désigner directement – des clichés – en ignorant la part importante de médiation spécifique qui leur est inhérente, réduisant ainsi non seulement l'objet à ses signes identificatoires, mais renvoyant aussi, faussement, à la « vérité » qui découle de l'autorité présumée des données prétendument objectives ; Walid Raad circonscrit l'objet à travers les signes hétérogènes et parfois paradoxaux qui lui sont associés. Nous ne sommes jamais devant un objet détaché ; notre accès subjectif y est toujours investi. C'est ainsi qu'il problématise la croyance aveugle dans la facticité des objets et événements historiques et propose, *a contrario*, une approche a priori conflictuelle à travers la concomitance avec leurs signes.

Réviser l'inventaire de la perception

Les dossiers de *l'Atlas Group* révèlent ainsi un voisinage intime qui lie les signes émanant des images matérielles, visuelles, avec d'autres que l'on a déjà vues et qui sont des références présentes de manière latente, qui relèvent des habitudes de la perception, donc du contexte socio-politique de celui qui les regarde, en constituant ainsi une base partagée de signes interprétants. Car bien que ces signes interprétants soient toujours l'affaire de celui qui interprète un signe, on peut y déceler des traits communs dans des communautés socio-politiques. C'est cela sa portée politique : la constitution du signe-interprétant n'est pas une simple affaire de sujet individuel, mais s'étend à la communauté socio-politique qui produit et fait circuler ces signes en les attribuant à des signes-interprétants reconnaissables. Peirce appelle cette entente sous-jacente une habitude, qui repose non seulement sur nos propres expériences, mais aussi sur celles d'autrui : « l'expérience d'un seul homme n'est rien si elle est seule en cause. Si quelqu'un voit ce que d'autres ne voient pas, on appelle cela une hallucination. »²⁷² L'interprétation des signes relève donc, en partie, d'une dimension sociale, de la croyance partagée. Nous retrouvons ici une certaine marque essentielle du geste de Walid Raad, celle d'adapter implicitement ce

²⁷² Charles S. Peirce, cité par Claudine Tiercelin in : *La Pensée-signe. Études sur C.S. Peirce*, Éd. Jacqueline Chambon, 1993, p. 354.

qu'il dit à son public : dans les deux cas, la perception et la compréhension reflètent le contexte dans lequel elles apparaissent. Car les images dans les dossiers ne diffèrent pas d'un contexte à l'autre : la différence ne se situe pas au niveau de ce qui est effectivement donné à voir et à lire, mais à celui de l'interprétation des signes, des connotations, des significations et des apparences hétéroclites, qui émanent des documents dans leur plénitude phénoménale. Jacques Aumont le tourne ainsi :

Toute représentation est donc rapportée par son spectateur – ou plutôt, par ses spectateurs historiques et successifs – à des énoncés idéologiques, culturels, en tout cas symboliques, sans lesquels elle n'a pas de sens. Ces énoncés peuvent être totalement implicites, jamais formulés : ils n'en sont pas moins formulables verbalement, et le problème du sens de l'image est donc d'abord du rapport entre l'image et les mots, entre l'image et le langage.²⁷³

C'est ainsi que cette neutralité apparente devient en même temps une sorte de plateforme pour des perceptions très hétérogènes. Ce qui se révèle ainsi, c'est comment une perception dépend toujours de ce qui a déjà été perçu, ce qui n'est jamais seulement liée à la représentation, mais aussi aux implications politiques, sociales, conceptuelles et idéelles qui sont en lien dans la constellation irréductible qui connecte l'image aussi bien avec ses alentours qu'avec ses éléments formels et de contenu.

Les images complexes, les matériaux variées, les insertions de différents médias (photographies de presse, vidéo de surveillance, cahiers de travail etc.), présentés en tant que documents, jouent en contrepoint avec des connaissances antérieures sur lesquelles se base la perception et la compréhension. Ainsi, ce qui est effectivement vu dans les archives de *l'Atlas Group* n'est pas la seule composante du projet ; ce qui s'y ajoute, ce sont des strates de sens hétérogènes implicitement appelées par ces images. Celles-là varient selon les spectateurs, et reflètent ainsi l'espace-temps dans lequel elles sont saisies.

Ce que l'on est capable de voir dans une image ou de lire dans un texte, ce que l'on arrive à déceler dans un document à partir des signes qu'il recèle, est ainsi intimement lié avec ce que l'on a déjà vu, remarqué, assimilé, considéré, et ce que l'on croit être vrai et juste, au moins dans un premier temps. Ces considérations qui apparaissent comme évidentes – comme des « lieux communs » disions-nous plus haut –, s'immiscent dans la perception même. Regarder et comprendre sont des actes aussi complexes que dépendants des images et informations antérieures qui jouent dans le déchiffrement d'une information visuelle ou textuelle. Nous avons vu que les documents de *l'Atlas Group* perdent rapidement leur innocence et leur étrangeté lorsqu'ils sont vus à

²⁷³ Jacques Aumont, *L'Image*, Nathan Université, 1990, pp. 192-193.

travers les yeux d'un Libanais, qui considère les lieux et les circonstances évoqués par les images, ainsi que les implications politiques qui y sont inscrites. Ces éléments implicites, bien qu'ils ne soient pas exposés au grand jour, ne sont pourtant pas non plus cachés. Mais pour les saisir, une certaine connaissance de la situation politique et du quotidien libanais est requise.

Il en va de même pour d'autres références repérables (la similarité avec d'autres pratiques artistiques par exemple), qui ne sont accessibles qu'aux spectateurs initiés. Le dehors des images contribue donc ici aux différentes perceptions possibles des documents. Reconnaître dans la vidéo de Souheil Bachar une ressemblance sous-jacente avec des vidéos produites par des « terroristes », y reconnaître l'acteur de cinéma célèbre, ou encore des lieux hautement significatifs, reconnaître dans les photographies de Fadl Fakhouri des images de vacances ressemblant à celles de nos parents, dans les photographies du dossier *Sweet Talk* une parenté avec celles d'Eugène Atget (ou encore des connotations spécifiques, chrétiennes ou musulmanes), reflète ainsi le caractère « prismatique » de ces images qui sont, elles, chargées de toutes ces potentialités de lecture à la fois. Ce que nous voyons est ainsi à chaque fois le résultat d'une réfraction spécifique.

Le dispositif de *l'Atlas Group*, en nous confrontant avec des images pleines, chargées, complexes, diffuse les signes visuels et textuels selon l'angle selon lequel on les regarde. Les documents restent les mêmes, et ce sont les multiples façons de les saisir qui réfractent les signes donnés à voir (à lire et à entendre aussi), et réactualisent dans l'œuvre différentes strates intérieures sur lesquelles se base la perception. Ce à quoi s'ouvrent les documents de *l'Atlas Group* révèle ainsi des épistémès visuelles sous-jacentes sur laquelle repose non seulement ce que nous voyons, mais aussi la manière dont nous le classifions, interprétons, traduisons en concepts, discours ou informations. L'ordre dont parle Michel Foucault, et qu'on a mentionné plus haut, se trouve ici à la fois déconstruit et problématisé par les documents qui renvoient à une multitude hétérogène d'ordres possibles.

Walter Benjamin, encore, évoque un autre procédé qui mérite d'être considéré : il décrit la nécessité de la *révision d'un inventaire*, qui se fait, dans le cas qui l'intéresse, à partir de photographies. Pour cela, il s'appuie probablement sur l'essai de son ami Kracauer sur la photographie dans lequel ce dernier propose une pratique de lecture spécifique des images photographiques : « [i]l faut comprendre la totalité de la photographie comme étant l'inventaire général [*Generalinventar*] d'une nature qui n'est pas davantage réductible, comme le catalogue de toutes les apparitions s'offrant dans l'espace »²⁷⁴, écrit-il. L'image est ici appréhendée non pas par son caractère fragmentaire, mais en tant que « continuum spatial » délimité par son

²⁷⁴ Siegfried Kracauer, « La Photographie » in *Revue esthétique* n° 25, 1994, p. 198.

cadre, qui donne à voir une multitude de détails (ou, pour le dire autrement : qui émane d'une multitude de signes).

Benjamin semble partir de ce constat que l'image photographique fonctionne comme une sorte de plateforme qui ferait voir des éléments multiples dans une constellation toujours particulière – embrassant ainsi non seulement des détails hétérogènes, mais aussi les rapports entre eux tels qu'ils se présentent sur la surface plane de l'image – mais il va encore plus loin, en décelant que l'inventaire réalisé à partir d'une photographie peut mener à une *révision* d'un autre, celui de notre perception, c'est-à-dire du socle épistémologique visuel sur lequel se base la perception, même. Ce qui est déclenché, dit-il, par les images prises par Karl Bloßfeldt, est une « révision de l'inventaire de la perception qui va imprévisiblement transformer notre vision du monde » (« *Überprüfung des Wahrnehmungsinventars, die unser Weltbild noch unabsehbar verändern wird* »).²⁷⁵ Là aussi ce sont donc des images qui mènent à repenser un ordre ; là aussi la répartition des éléments est pensée à partir de la perception. Mais tandis que, chez Benjamin, c'est la nature de l'image techniquement produite, plus précisément son « bon usage », qui nous mène à une connaissance encore inédite permettant de bouleverser l'inventaire de la perception (de repenser nos habitudes perceptives sous-jacentes), nous rencontrons chez Walid Raad des documents fabriqués, des *phrases-images* qui font rupture, non pas tant avec leur médium spécifique, mais avec leur constellation particulière qui décale le centre d'attention vers des rapports hétéroclites.

Arrêtons-nous un instant sur les pensées de Benjamin pour mieux comprendre leurs enjeux. Que peut être un *inventaire de la perception* ? Remarquons avant tout que dans le texte allemand, Benjamin utilise ici le mot *Inventar*, qui saisit tous les éléments constituant un ensemble, et non pas l'opération d'inventorier. Car le mot « inventaire » renvoie à deux significations distinctes en allemand : *Inventar*, qui désigne un ensemble et ses parties respectives, et *Inventur*, qui désigne l'opération d'inventorier ainsi que l'inventaire accompli. Cette distinction peut nous être utile pour penser d'un côté l'ordre sous-jacent, et de l'autre le procédé de le (re)produire, voire de créer un nouvel ordre. Car dans le cadre de *l'Atlas Group*, bien que l'ordre fasse défaut, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, nous avons constamment affaire avec l'opération d'en produire, avec le mouvement d'en construire ou d'en défaire.

Ce qui intéresse Walter Benjamin dans son petit essai, c'est la manière dont la photographie – pas n'importe laquelle, mais celle de Karl Bloßfeldt – s'imisce discrètement dans notre « archive visuelle intérieure » en la

²⁷⁵ Walter Benjamin : « Neues von Blumen » in : *Medienästhetische Schriften*, p. 151, traduit par l'auteur.

transformant de l'intérieur, donc comment ces images modifient discrètement notre manière habituelle de (perce)voir. Les images qui l'intéressent montrent des plantes agrandies au maximum, en noir et blanc, devant un fond blanc. L'agrandissement de ces plantes dévoile des aspects aussi inattendus qu'instructifs :

La photographie révèle dans ce matériau les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses, assez interprétables et cachés pour avoir trouvé refuge dans les rêves éveillés, mais devenus désormais assez grands et formulables pour faire apparaître la différence entre technique et magie comme une variable de part en part historique. C'est ainsi que Bloßfeldt, avec ses étonnantes photographies de plantes, a découvert dans la prêle des formes de colonnes primitives, dans la fougère arborescente une crosse épiscopale, dans les pousses de marronnier et d'érable grossies dix fois des arbres totémiques, dans le chardon à foulon des ornements gothiques.²⁷⁶

Ces images nous donnent donc accès à une connaissance ; elles nous apprennent qu'il y a « du magique » dans les images de Bloßfeldt, qui sont des *images produites techniquement*. Mais ce « magique » ne vient pas, comme le pratiquaient les photographes d'atelier au XIX^e siècle, d'accessoires ajoutés, ni d'un enjolivement du référent (par exemple à l'aide de la retouche sur négatif), ni d'autres moyens extérieurs à la technique photographique : ces plantes sont « seulement » agrandies au maximum et prises en image au moyen de l'appareil. Ceci est un aspect étonnant – la photographie, *quant à elle*, sans manipulation ultérieure, montre que l'incompatibilité de la technique et de la magie n'est qu'une « variable de part en part historique », elles ne sont donc pas *a priori* opposées et inconciliables. Vues à travers l'objectif zoomant au maximum, les formes de ces plantes apparaissent comme des éléments sculpturaux, décoratifs. Ce sont des « mondes », jamais aperçus jusque-là, qui existent sous ces formes. La « belle » apparence, le « magique » de ces images, n'est pas le résultat d'une manipulation, mais a comme *fondement* la *technique* photographique. Il ne s'agit donc pas de création au sens du culte d'un génie créateur, mais d'un *procédé technique* qui *rend visible* ce qui *se trouvait déjà* dans la nature, *saisissable* uniquement par la photographie, donc la focalisation de ces données par un objectif spécifique.

Il faut ajouter que ces photographies de Bloßfeldt sont hautement stylisées : les plantes ne se trouvent pas dans leur « milieu » naturel, mais sont placées devant un fond monochrome ; de plus elles sont posées de manière « favorisant les aspects formels. »²⁷⁷ Leur construction formaliste permet donc de les rapprocher des sciences – ce dispositif permet de rendre visuellement

²⁷⁶ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, op.cit., p. 301.

²⁷⁷ SACHSSE, Rolf : « Karl Blossfeldt : modéliste, photographe, collectionneur de plantes » in : Blossfeldt, Karl : *Photographs 1865-1932*, Taschen, 2004, p.19.

comparables les plantes représentées sur les photographies. La beauté de ces images va donc de pair avec leur *utilité*. En bref : la technique et le dispositif photographique rendent visible le « magique » dont les formes de ces plantes disposent et qui n'est pas saisissable à l'œil nu.

Elle donne accès par ce biais à la perception de ce qui relève d'un inconscient optique « comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel. »²⁷⁸ Le psychanalyste, à partir de sa *position extérieure*, peut recevoir et analyser l'inconscient qui émerge du discours conscient de son patient. La position du psychanalyste ne serait évidemment pas, pour rester dans cette comparaison, celle de l'appareil photographique qui, lui, serait plutôt comparable à la « technique » psychanalytique, mais celle du regardeur d'une photographie. Le pendant de l'image même, impliquant ce que Benjamin appelle l'« inconscient optique », se trouverait plutôt dans le discours libre du patient, infiltré par son inconscient.

Une photographie saisit donc dans le champ de la vision des aspects autres que ceux qui constituent un regard humain – autres non seulement parce que l'œil humain n'a qu'une capacité limitée à percevoir des données visuelles, mais aussi parce que ce qui entre dans la conscience est dirigé par le regard qui focalise sur certains objets et en ignore d'autres. Ce qui s'offre à la vue est, pour ainsi dire, filtré, voire dirigé.

Ainsi, on voit sur ces photos des formes inattendues qui *ressemblent* à des représentations cultuelles bien connues. C'est la technique photographique qui à la fois *produit* et *rend visibles* ces formes existant dans la nature, et montre que la technique et le magique ne s'excluent pas. De plus, Benjamin renvoie implicitement à l'idée que ces comparaisons visuelles se glissent, pour ainsi dire, « automatiquement » dans le champ de vision. Pourquoi ? Premièrement parce que le regardeur de ces photographies de plantes agrandies au maximum constate, comme nous l'avons vu, une *ressemblance*. Il est curieux pourtant que ce soient les plantes agrandies qui ressemblent aux éléments sculpturaux et non l'inverse, comme si ces représentations cultuelles précédaient les formes naturelles. Or, c'est ici peut-être l'une des raisons pour lesquelles ces images ont un effet dit *magique*, car le magique est l'affaire du culte et donc associé à ses représentations visuelles. Pour le dire autrement : dès qu'il y a du magique, il y a lien avec un culte. On voit dans ces images de plantes des ressemblances avec des produits culturels *parce que* ceux-ci prédéterminent notre regard – comme les rêves, par exemple, qui nous transmettent, selon Freud, des contenus embrouillés sous l'effet de pulsions inconscientes *à l'aide de* représentations culturelles symboliques bien connues. Examiner le regard posé sur ces photographies nous apprend donc également quelque chose de plus général sur la perception qui, elle, n'est pas non plus

²⁷⁸ Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, op. cit., p. 301.

fixe, mais se transforme, comme Benjamin remarque dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité mécanisée* : « Sur de longues périodes de l'histoire, avec tout le mode d'existence des communautés humaines, écrit-il, on voit également se transformer leur façon de percevoir.. »²⁷⁹

C'est cela l'opération de révision d'un inventaire : remettre en question non seulement la complétude de l'enregistrement de ses éléments, mais aussi ses catégories et sa logique interne. C'est repenser les liens qui se nouent, semble-t-il, immédiatement dans notre perception, des associations qui semblent être évidentes, à partir d'un angle de vue inédit qui détricote le motif, en arrachant les éléments de nœuds pour les poser dans une autre constellation. L'inventaire « premier » n'est donc pas seulement lacunaire, mais sa structure, sa catégorisation établie et ses liens internes sous-jacentes ne sont peut-être plus des outils cohérents pour ce qu'il prétend représenter. Réviser l'inventaire de la perception, c'est donc aussi une ré-interrogation par rapport à son schéma, et à son inscription dans des contextes multiples. Parce qu'un inventaire « accompli » apparaît comme un état de choses, mieux : comme la mémorisation de cet état – un instantané – qui décrit minutieusement tous les composants dans un ensemble prédéfini. On peut le reprendre, voire le réviser. La révision d'un inventaire apparaît donc au moment où un état de lieu implicite devient explicite de par sa confrontation avec un autre ordre.

Revenons à *l'Atlas Group* et à ses documents qui nous incitent à plusieurs égards à réviser notre « inventaire de la perception » sous-jacent. Les documents inventés fonctionnent eux aussi comme des plateformes qui rassemblent, sous des constellations particulières, des éléments hétérogènes. Eux aussi nous incitent, comme nous l'avons vu, à changer de position – nous ne pouvons ni les regarder simplement comme des tableaux artistiques, ni comme des documents d'archives dans un sens conventionnel. Il faut, au contraire, repenser leur constitution habituelle, qui se trouve ici placée dans un rapport dynamique, à partir de ce qui est donné à percevoir. Comme Benjamin qui procède, à partir du regard posé sur les photographies de Karl Bloßfeldt, à une révision de sa propre archive perceptive sous-jacente, nous sommes amenés à repenser ce qui nous semble aller de soi – l'attribution de sens à des images spécifiques ou celle de consistance à des méthodes établies ; la reconnaissance de signes dans des contextes particuliers, ou celle du rapport entre un signe interprétant et son objet – à partir des montages complexes et hétéroclites des documents inventés par *l'Atlas Group*. En perturbant les évidences apparentes, en échappant à un inventaire par « en haut », à partir de catégories plus ou moins fixes, les travaux de *l'Atlas Group* nous montrent comment une perception est toujours *déjà* liée à un inventaire implicite, celui

²⁷⁹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, op.cit., p. 277.

des choses déjà vues, et nous incitent à le prendre en compte, parce qu'ils nous confrontent avec des signes hétérogènes et contradictoires dans un même espace figural.

Il semble donc que les documents mêmes sont construits sur la base d'une révision de plusieurs inventaires potentiels : ils mettent en jeu des images symptomatiques, donnent une visibilité à des manières de faire qui pensent les images, qui pensent leur pouvoir de signifier et celui de donner accès à un savoir. C'est ainsi qu'ils nous incitent à re-voir, à regarder autrement, à réviser notre inventaire de la perception et de ce que nous considérons comme essentiel dans la formation d'une connaissance. Ce n'est pas, exclusivement, dans les images elles-mêmes qu'il devient possible de déceler des connaissances nouvelles, mais dans leur assemblage, dans leur confrontation avec d'autres images, dans la manière d'inventorier et de trouver des logiques sous-jacentes. La notion d'inventaire de la perception permet de penser ces données sur lesquels cette perception se base, avec ses implications politiques sous-jacentes. Nous avons affaire à une pensée des images *par* des phrases-images, par des documents particuliers. L'acte de problématiser est intimement lié à l'acte de percevoir, regarder, s'emparer de l'œuvre telle qu'elle se présente au spectateur qui, lui, fait en même temps partie du dispositif. En nous empêchant de saisir *l'Atlas Group* au moyen d'un inventaire prédéfini, en présentant des figures chargées de tensions, Walid Raad nous ouvre la possibilité de renverser la perspective, et de considérer à la place, à partir des discordances perçus, ce qui constitue notre ordre sous-jacent : en révisant notre inventaire de la perception, en commençant par ce qui nous semble être le plus évident pour nous en éloigner par la suite, les bases implicites se manifestent et ouvrent la possibilité de reconsidérer les données autrement.

De la photographie

Il n'est pourtant pas anodin que Walter Benjamin développe ses pensées autour d'une révision d'un inventaire de la perception en partant d'images bien spécifiques : des photographies. Nous avons déjà évoqué le fait que l'emploi d'images produites techniquement, soit en tant que telles, soit en tant qu'éléments de composition des collages figurant sur les cahiers, joue un rôle très important dans les documents d'archives de *l'Atlas Group*. Il est évident que ce médium occupe une place privilégiée dans le travail de Walid Raad : les photographies semblent garantir un lien direct avec un certain réel, tout en servant aussi aux investigations en cours. Elles sont, pour ainsi dire, presque toujours *en usage*, c'est-à-dire intégrées dans les recherches en tant

qu'outil. Mais ces différentes utilisations révèlent en même temps leur portée équivoque : les connotations d'authenticité et de fiabilité ainsi que le lien d'une photographie avec un événement réel apparaissent, dans le cadre des documents, non pas comme des acquis de la technique, mais comme des aspects problématiques.

Le caractère indiciel de la photographie

Comprendre le procédé photographique à partir de son mode de production permet d'attribuer à la photographie le pouvoir de représenter un lien direct avec un réel : l'image photographique résulte de la rencontre des ombres de l'objet avec la plaque photosensible, et peut donc être considérée comme une *trace de lumière*. Le mot même de « photographie », qui est composé de *photôs* (lumière) et *graphein* (trace), exprime ce rapport. Ainsi, une photographie *indique* que ce qui y figure s'est effectivement trouvé là, devant l'objectif, au moment de la prise de vue. C'est pour cela qu'une photographie peut être considérée comme indice qui est, dans la terminologie sémiotique de Peirce, « un signe ou [d']une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce qu'il est associé aux caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. »²⁸⁰ Le rapport exprimé par un indice est donc une relation dynamique, basée sur le contact direct qu'entretient l'indice avec son objet d'un côté et le signe interprétant du sujet de l'autre. Il s'agit donc d'un signe d'existence et non de ressemblance.

La forme matérielle ou idéale de l'indice est pourtant secondaire, l'indice ne ressemble pas nécessairement à l'objet qu'il indique, comme c'est le cas de la fumée qui indique un feu, de la douleur au ventre qui indique une appendicite ou d'un panneau indiquant un chemin. Ceci vaut également pour la photographie – et Peirce le dit déjà : si on la comprend uniquement d'après son caractère indiciel, son référent ne ressemble pas nécessairement aux apparitions spatiales visuelles prises en image. « Cette ressemblance est due aux photographies qui ont été produites dans des circonstances telles qu'elles étaient physiquement forcées de correspondre point par point à la nature »²⁸¹, écrit Peirce.

La lecture de l'image à proprement parler nécessite donc de considérer simultanément d'autres signes émanant d'elle, des icônes et des symboles. D'ailleurs, selon Peirce, les signes « purs », au sens de purement indiciels, iconiques ou symboliques, n'existent pas dans la réalité ; ils sont entremêlés.

²⁸⁰ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, op.cit., p. 158.

²⁸¹ *ibid.*, 151.

Accorder à une image une ressemblance à un objet correspond à la reconnaître en tant qu'icône : « Une icône est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède [par exemple leur « aspect »], que cet objet existe réellement ou non. »²⁸² Les associations d'idées qui accompagnent le regard lorsqu'il observe une photographie, qui dirigent sa lecture, émanent, selon Peirce, de son caractère de symbole : « Un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. »²⁸³ Tous ces différents types de signes se rejoignent dans une photographie. Cependant, nous l'avons vu : aucun signe ne peut faire *connaître* l'objet ; chacun ne fait que le représenter dans sa spécificité de signe. Une photographie comprise en tant qu'amas de signes *ne peut pas être en soi* une connaissance, mais *communiquer* une connaissance en représentant un objet de manière spécifique. Pour lire les informations qu'elle transmet, pour les interpréter, il faut d'abord repérer *comment* elle le fait.

Revenons un instant sur l'indicialité de la photographie qui la charge de connotations d'authenticité et de trace d'un réel. Pour qu'une photographie soit considérée comme *indice*, l'important est donc qu'il y ait eu un contact entre la plaque photosensible et la lumière provenant de l'objet photographié. Une photographie, enregistrant à sa manière mécanique ce avec quoi elle a été mise en contact, donne donc à voir un « ça a été »²⁸⁴ comme Roland Barthes l'a décrit. Il s'agit dans un premier temps d'un simple constat, d'un *il y eu un contact*. « L'indice n'affirme rien, écrit Charles S. Pierce, il dit seulement : là »²⁸⁵

La « lecture » d'une photographie à partir de son caractère indiciel, connotation courante depuis les années 1920 / 1930 et l'apparition de la photographie de style dit documentaire,²⁸⁶ implique qu'on lui accorde une certaine capacité à transmettre une connaissance qui découle de cette nature de trace. En tant que trace d'un réel, donc du résultat d'un contact physique, elle garde une connexion inhérente avec l'objet qui se trouvait devant l'objectif, le « continuum spatial »²⁸⁷ dont la plaque a reçu les ombres. C'est là son rapport spécifique au temps : sur la photographie s'est inscrit le contact antérieur qui l'a causé, et cette connexion relève de l'instant passé dans lequel ce contact a eu lieu. « J'appelle référent photographique, écrit Roland Barthes, non pas la chose *facultativement* réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose

²⁸² *ibid.*, p. 140.

²⁸³ *ibid.*, p. 140.

²⁸⁴ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éd. Seuil, 1980, p. 120.

²⁸⁵ Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe, op.cit.*, p. 144.

²⁸⁶ Voir Olivier Lugon, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Macula, 2001, à partir de la page 191.

²⁸⁷ Siegfried Kracauer, *La photographie, op.cit.*, 191.

nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie. »²⁸⁸

Constats sur le temps

La photographie, parce qu'elle est indice, se réfère donc à une chose « réelle » traduite en image par des procédés techniques. « L'important, c'est que la photo possède une force constative, et que le constatif de la Photographie porte, non sur l'objet, mais sur le temps »²⁸⁹ écrit Roland Barthes,

ce que je vois, ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, un morceau de la Maya, comme l'art en prodigue, mais le réel à l'état passé : à la fois passé et réel. Ce que la Photographie donne en pâture à mon esprit [...], c'est, par un acte bref dont la secousse ne peut dériver en rêverie [...], le mystère simple de la concomitance.²⁹⁰

La photographie, comme d'autres images techniquement produites, donne donc accès à un réel qui est irrémédiablement passé et ainsi perdu pour la perception humaine. Elle permet, sous une forme spécifique, de « sauvegarder » ce réel (ou plutôt un certain fragment de ce réel), et de le réactualiser. Dans l'un de ses textes de jeunesse, Roland Barthes va même jusqu'à dire que

[l]a photographie se donnant pour un analogue mécanique du réel, son message premier emplit en quelque sorte pleinement sa substance et ne laisse aucune place au développement d'un message second. En somme, de toutes les structures d'information, la photographie serait la seule à être exclusivement constituée et occupée par un message 'dénoté', qui épuiserait complètement son être ; devant une photographie, le sentiment de 'dénotation', ou si l'on préfère, de plénitude analogique, est si fort que la description d'une photographie est à la lettre impossible ; car *décrire* consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, puisé dans un code qui est la langue, et qui constitue fatalement, quelque soin qu'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogue photographique : décrire, ce n'est donc pas être inexact ou incomplet, c'est changer de structure, c'est signifier autre chose que ce qui est montré.²⁹¹

Nous retrouvons ici, sous une autre forme, la problématique de l'inventaire qui repose, inévitablement, sur un ordre implicite selon lequel se déclinent la description et la catégorisation des éléments : dès qu'il y a langage, il y a inévitablement une direction, une manière de dire, d'appréhender et de voir à l'œuvre. Dans la saisie, les éléments « bruts » sont donc nécessairement

²⁸⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., p. 120.

²⁸⁹ *ibid.*, pp. 138 et 139.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 130.

²⁹¹ Roland Barthes, « Le message photographique », in : *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Éd. du Seuil, 1982, pp. 11, 12.

intriqués avec des connotations hétérogènes. Bien que la photographie en tant que trace, indice, renvoie d'une manière spécifique à un réel, qui est en somme une simple dénotation, celle-ci se trouve nécessairement parasitée par toute information supplémentaire qui s'y joint par sa lecture.

En tant qu'indice, une photographie sera donc une sorte de simple monstration. « Telle est la Photo, écrit Roland Barthes, elle ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir. »²⁹² Ceci correspond à ce que nous dit Peirce de l'indice : « il dit seulement : là ». Or, Barthes ajoute qu'il y a tout de même toujours, dans les photographies, un deuxième message « connoté » comme il dit, qui se constitue nécessairement lors de la production de l'image avec le « traitement » de l'image, le style du photographe, sa manière de faire.

Le paradoxe photographique, ce serait alors la coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique), et l'autre codé (ce serait l'art, ou le traitement, ou l'écriture, ou la rhétorique de la photographie) ; structurellement le paradoxe n'est évidemment pas la collusion d'un message dénoté et d'un message connoté : c'est là le statut probablement fatal de toutes les communications de masse : c'est que le message connoté (ou codé) se développe ici à partir d'un message *sans code*.²⁹³

Barthes se réfère ici principalement aux photographies de presse qui intéressent également Walid Raad sur plusieurs plans : tantôt il les insère directement dans son travail (les photographies des moteurs des voitures piégées du dossier *Thin Neck*, mais aussi les extraits de films dans les *Bachar Tapes*, les photographies des chevaux de course de *Missing Lebanese Wars*), tantôt il développe un cahier à partir de leur existence (*Already been in a Lake of Fire*). La presse, chez Walid Raad, est toujours une source d'information, et plus encore de la manière dont ces informations sont communiquées. C'est toute la question de ce que ces images font voir et de comment elles le font voir, comment ces deux messages (codé et « sans code ») coexistent dans une même image, et comment ils sont utilisés.

Certes, le « langage culturel » dont parle Roland Barthes ici est évoqué par les documents de *l'Atlas Group*. Mais le projet renvoie surtout au fait qu'une seule image peut être « lue » en plusieurs « langages » à la fois, qui saisissent différemment ce qui s'y trouve. Car le traitement de la photographie au moment de sa prise de vue, aussi bien que sa réception, renvoie au lieu depuis lequel elle est perçue. Dans le projet de *l'Atlas Group*, nous sommes confrontés à des images qui parlent, pour ainsi dire, plusieurs langues.

²⁹² Roland Barthes, *La Chambre claire*, op.cit., p. 156.

²⁹³ Roland Barthes, *Le Message photographique*, op. cit., p. 13.

Ce qui est un donc aspect crucial, c'est qu'il faut bien prendre garde à « ne pas prendre cette affirmation d'existence pour une explication de sens. »²⁹⁴ Constaté une existence réelle ne nous apprend rien encore sur les circonstances, la portée, la signification qui émanent des signes qui s'y rencontrent. Ne retenir que l'aspect indiciel d'une photographie ou d'un film, c'est, selon François Niney, le propre de « l'idéologie actualitaire » des médias de masse qui font ainsi l'économie d'un travail de l'image, en substituant à la complexité une connotation réductrice de la représentation d'un réel à travers les prises de vue :

Le discours actualitaire tire son autorité de l'évidence « objective » des prises de vue. De celles-ci n'est retenu que l'aspect indiciel : elles sont l'empreinte de l'événement, elles le désignent et l'attestent. L'aspect symbolique de l'image appelant l'interprétation [...], le fonctionnement de la prise de vues dans les conventions d'un langage, d'une série d'interprétants, est dénié au seul bénéfice de la connexion physique et technique de l'image avec son référent. Si la propagande actualitaire s'installe ainsi dans le déni du montage et du langage cinématographique, c'est n'est pas seulement pour des raisons d'économie, d'urgence et de démagogie commerciale, c'est parce que **la prise de vues doit apparaître comme tenant lieu stable de son référent réel, et non comme signe mouvant dans une chaîne de signifiants**. Les choses sont ce qu'elles sont et les cadres fixes leur correspondent et les classent adéquatement. C'est la relation indicelle de l'image à son référent et elle seule, sa fonction dénotative « débarrassée » de toute connotation, qui passe pour garant d'objectivité. Le monde se voit ainsi réassuré comme il est, et le public rassuré de vivre dans le seul (si ce n'est le meilleur) monde possible : l'actualité télévisée fonctionne comme la plus grande compagnie d'assurance jamais rêvée, rétablissant quotidiennement à coup d'évidences catégorique l'ordre « naturel » des choses entre deux catastrophes.²⁹⁵

Là réside le danger de la lecture univoque d'une image photographique ou filmique à partir de son indicialité, ignorant le fonctionnement très différent des icônes et des symboles qui agissent simultanément dans l'image : le réel apparaît ainsi comme une simple chaîne de faits, constante dans son évolution, confirmée par les commentaires « neutres » qui y sont adjoints. La représentation, qui se donne ainsi comme « objective », acquiert son statut par le contact avec un réel. *L'Atlas Group* travaille constamment, nous l'avons déjà évoqué, avec cette connotation, tout en la rendant problématique. Bien qu'il y ait trace, indice, dans les images techniquement produites, leur lecture à partir

²⁹⁴ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Éd. Nathan, 1990, p 81.

²⁹⁵ *ibid.*, p. 191.

de cette nature s'avère très vite s'inscrire elle-même dans des visées politiques et s'approprier ainsi un pouvoir de définir le réel qui, lui, est construit de strates significatives hétéroclites.

C'est cette association qui perd, dans les documents de *l'Atlas Group*, son immédiateté. Walid Raad conteste à plusieurs reprises la possibilité de représenter des faits « bruts », en problématisant justement la construction objectiviste sur laquelle elle repose :

Nous sommes confrontés à des faits, mais nous ne considérons pas les faits comme des objets évidents qui seraient déjà présents dans le monde. Une des questions que nous nous posons est : Comment approchons-nous des faits non pas dans leur factualité brute, mais à travers des médiations toujours compliquées par lesquelles ils acquièrent leur immédiateté ?²⁹⁶

Le problème auquel Walid Raad s'attaque à travers *l'Atlas Group* réside donc dans cette prétendue immédiateté des prises de vue qui s'avère être un instrument politique loin d'être neutre. Il met à nu la non-évidence et la charge inhérente complexe du dispositif qui lie une image à un texte ou à une voix off, dispositif qui apparaît toujours saturé de tensions, de discordances et d'ouvertures potentielles dans les dossiers.

De l'impossibilité d'être proche : semblance et distance

Le titre de la série *We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way* renvoie déjà, ironiquement, à la croyance en l'image indicielle et à la compréhension des événements saisis par l'image en tant que « faits » : l'insistance sur une conviction semble ainsi la renforcer. Ce dossier comprend 34 photographies en noir et blanc. Elles sont toutes recouvertes de nombreuses lignes signalant que la pellicule ou les négatifs ont été endommagés : leur matérialité semble ainsi renforcer leur nature de trace d'un réel. La première chose à constater serait peut-être que ces clichés se distinguent considérablement des photographies de guerres telles qu'on les trouve dans les reportages et nouvelles médiatiques. Déjà les motifs diffèrent – nous ne sommes jamais vraiment confronté à une attaque sur le vif, jamais à des blessés ou des héros de guerre, jamais à des situations dramatiques. Il semble que nous sommes, d'une certaine manière, plus distants sans ces effets spectaculaires auxquels l'imagerie de médias nous a habitués.

Si l'on regarde toute la série, on peut cependant avoir l'impression d'être face à une petite histoire indiquée par les photographies : elles reconstituent, à travers une suite de moments singuliers, une certaine narration

²⁹⁶ Walid Raad dans un interview avec Alain Gilbert, *op.cit.*, p. 40, traduit de l'anglais par l'auteur.

de l'avènement d'un événement, à travers la mise en série de plusieurs moments significatifs. Chaque situation est captée par plusieurs images, comme si la caméra cherchait à mettre au point un *instant décisif*, pour utiliser un mot d'Henri Cartier-Bresson.²⁹⁷ Mais ici, nous ne sommes jamais devant un instant unique qui concentrerait en lui toute la charge : c'est la mise en constellation qui enveloppe une suite d'instant, dégageant des tensions inhérentes dans les intervalles entre les images uniques. Il semble que l'objectif de Walid Raad soit, en tâtonnant, d'essayer de déplier l'événement qui constitue son référent, en utilisant le médium de la photographie en tant qu'instrument. Ces micro-séries dans une même série représentent à chaque fois un motif qui se multiplie aussitôt, à travers des angles de vues différents, décalés, de quelques moments.

Une suite de quatre photographies montre des personnes, sur une colline, de dos, en train de regarder vers la droite – l'autre côté de la ville, comme la légende nous l'apprend. Ce que nous, les regardeurs des vieilles photographies, ne voyons pas, c'est *ce qu'ils regardent*. Nous les regardons regarder, contempler attentivement quelque chose, attendre peut-être que quelque chose arrive, et nous constatons leurs mouvements discrets, les changements d'angle de vue, à travers la série. Puisqu'ils regardent le firmament, cette photographie fait penser à certaines images religieuses anciennes – le salut, le christ venant du ciel – ou encore, plus proche de nous, à des scènes de gens apeurés par l'arrivée imminente d'extraterrestres. Face à ces photographies, nous restons doublement dehors : loin de la scène, mais aussi loin de ce qui se passe.

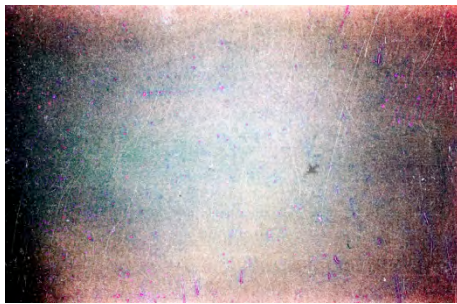


We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

²⁹⁷ Voir Henri Cartier-Bresson « L'Instant décisif », in : *Images à la sauvette*, Verve, 1952.

Il semble que la prochaine série représente ce qui était visible pour les personnes qui apparaissent sur la première suite d'images. Ces photographies semblent être encore plus endommagées, ou floues parce que prises à partir d'une distance trop importante, ce que rend l'identification du référent très difficile, presque impossible. Elles ressemblent un peu à des peintures impressionnistes, constituées de petites taches de couleur, ou à des photographies prises dans l'espace. Les bords sont sombres, tandis qu'une sorte de halo remplit le milieu des images. Sur certaines, on discerne une petite tache noire qui s'avère être un avion de combat dans le ciel, ou des lignes blanches, peut-être des traces d'obus tombant. Outre la difficulté à reconnaître ce que ces photographies représentent, il y a aussi celle de l'orientation dans l'image, qui ne contient pas de point de repère, comme l'horizon par exemple. Ces photographies semblent donc désigner l'événement, l'attaque, mais ce n'est pas ce que l'on voit sur la photographie : elle ne nous montre que des éléments lointains, presque abstraits, sans qu'on puisse les mettre en relation avec l'action.



We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

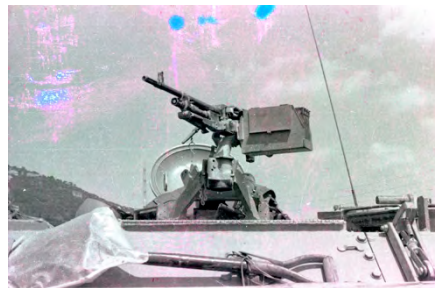
La prochaine micro-série, composée de dix images, dont quelques-unes sont plus floues que les autres, montre une partie d'une ville (Beyrouth-Ouest, comme nous l'apprend la légende) vue de loin sous le feu des bombes, ce qui est indiqué par des grandes nuages de fumée qui montent des maisons – comme si, maintenant, l'appareil photo du jeune Raad était tourné vers le lieu atteint par les obus des avions que l'on a regardé auparavant. Or, on ne décèle pas de détails, pas de particularités : ces bâtiments apparaissent comme quelconques, lointains, et leur destruction n'est pas visible sur les images. Il n'y a pas de signe de catastrophe émanant des images mêmes, pas d'indice des dégâts ou de panique, comme il n'y a aucune présence humaine discernable.



We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

La quatrième suite de photos est constituée d'images rapprochées. Il semble que Raad se focalise là sur ce qui l'entoure directement : des chars, des mitrailleuses, des soldats qui se reposent. Malgré la présence massive d'armes, de machines de guerre, ces scènes donnent une impression de calme, elles sont paisibles : ici non plus, nous ne sommes pas confronté à l'action, mais à la représentation des objets et des personnes impliquées. Bien que toutes ces images soient en rapport avec ce qui se passe, aucune ne nous emmène à l'intérieur de l'événement.



We decided to let them say « we are convinced » twice. It was more convincing this way

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Ces séries, comprise dans une autre série, semblent donc moins traduire un événement en représentation que déconstruire la situation en éléments qui s'y rattachent. Si l'on suit ces images, si l'on essaie de reconstruire à partir d'elles l'histoire d'un événement, une première chose est flagrante : le manque de gravité, de spectacularité, de drame, alors qu'il s'agit visiblement de clichés pris pendant la guerre. Ce manque semble ici affecter leur statut même en tant que représentation de la guerre. Il semble que ce qui échappe malgré la multiplication des perspectives, malgré la pluralité des moments pris en photo, malgré l'occurrence qu'elles ont été enregistrées au moment de son avènement, c'est justement l'événement. Or, en quoi réside le pouvoir représentatif d'une image par rapport à un événement ? Comment cette attribution fonctionne-t-elle ?

Recourons, avant de pénétrer plus loin dans l'examen de ces questions, à la légende qui accompagne ce dossier :

L'été de 1982, je restais avec d'autres dans une surface de parking en face de l'appartement de ma mère à Beyrouth-est, et je suivais l'attaque israélienne terrestre, aérienne et maritime contre Beyrouth-ouest. L'OLP et ses alliés libanais et syriens ripostaient du mieux qu'ils pouvaient.

Beyrouth-Est accueillit favorablement l'invasion, ou du moins c'est ce qu'il semblait – cela, c'est certain. Beyrouth-Ouest résista, ou du moins c'est ce qu'il semblait – cela, c'est certain.

Ma mère m'accompagna même un jour sur les collines entourant Beyrouth pour que je photographie l'armée des envahisseurs israéliens qui y était postée. Les soldats reposaient leurs corps et leurs armes en attendant les ordres d'attaque ou de retraite qui allaient suivre.

J'avais 15 ans en 1982, et je voulais me rapprocher le plus possible des événements, autant que me le permettait mon appareil photo et mon objectif, achetés tout récemment. De toute évidence, je n'étais pas assez proche.

L'année passée, je suis tombée sur mes négatifs, soigneusement conservés, datant de ce temps-là. J'ai décidé de regarder à nouveau.

Il s'agit donc de photographies prises par un adolescent, Walid Raad lui-même, qui a grandi à Beyrouth-Est, dans la partie majoritairement chrétienne, dans une période particulièrement sanglante de la guerre. L'histoire qu'il nous raconte est celle de l'attaque israélienne contre Beyrouth-Ouest, un chapitre très dévastateur et aux conséquences lourdes pour le Liban, vue depuis l'autre côté de la ville, celle qui était hostile aux populations majoritairement musulmanes habitant à Beyrouth-Ouest, et qui n'était pas touchée par ces événements précis. Il nous donne quelques informations personnelles – qu'il avait 15 ans et qu'il vivait avec sa mère à l'époque par exemple, et qu'il passait son temps avec d'« autres » – ainsi que quelques indications sur la situation politique du moment (qui se battait contre qui : l'armée israélienne qui attaquait, tandis que L'OLP et ses alliés libanais et syriens répondait).

Puis il ajoute une évaluation étrange : « Beyrouth-Est accueillit favorablement l'invasion, ou du moins c'est ce qu'il semblait – cela, c'est certain. Beyrouth-Ouest résista, ou du moins c'est ce qu'il semblait – cela, c'est certain. » Qu'est-ce qui est donc certain ? Qu'il *semblait* que l'est de Beyrouth saluait l'intervention de l'armée israélienne, et qu'il semblait que l'ouest se défendait contre elle ? Est-ce qu'une semblance peut être certaine ? Y avait-il un consensus sur ce sujet et si oui, entre qui et qui ? Ce qui s'immisce ainsi, c'est le doute ; le doute que les choses ne furent peut-être pas aussi évidentes qu'on a bien voulu le croire, même si ces « vérités » semblent être « historiquement » confirmées et réaffirmées par leur représentation médiatique, avant tout par les photographies et les enregistrements audiovisuels qui semblent en être l'indice. Nous l'avons déjà évoqué : le rôle des médias n'est pas seulement d'attester qu'un événement a eu lieu, ils le créent aussi, établissent des imageries et des discours qui l'embrassent. Ils contribuent à l'instauration d'un sens commun, dans le sens que Rancière lui accorde :

Un « sens commun », c'est d'abord une communauté de données sensibles : des choses dont la visibilité est censée être partageable par tous, des modes de perception de ces choses et des significations également partageables qui leur sont conférées. C'est ensuite la forme d'être ensemble qui relie des individus ou des groupes sur la base de cette communauté première entre les mots et les choses. Le système d'information est un « sens commun » de ce genre : un dispositif spatio-temporel au sein duquel mots et formes visibles sont assemblés en données communes, en manière commune de percevoir, d'être affecté et de donner sens.²⁹⁸

C'est à travers le sens commun, produit et reproduit par le dispositif médiatique, que certaines images ont acquis le statut de représentation d'une guerre, d'événements particuliers, non seulement par leur lien temporel et spatial direct avec la situation (donc en tant que trace), mais aussi par une esthétique propre qui lui est associée. Les photographies de Walid Raad font une chose étrange : sans tout à fait sortir du cadre, du dispositif, elles y instaurent un écart. Elles ressemblent à d'autres photographies de guerre, en reprennent quelques éléments (ce ne sont pas des motifs tout à fait différents de ceux que l'on voit dans la presse), mais pas tout à fait, il leur manque la précision spectaculaire. Au lieu de se focaliser sur un instant décisif, elles produisent une suite d'instantanés qui, tout en dépliant un moment singulier, ne semble pas arriver à pointer ce qui est prépondérant. Ce qu'elles font voir, à travers les tâtonnements du jeu de Raad, c'est moins l'enregistrement d'un événement que le regard qui cherche à fixer quelque chose dont il s'est éloigné.

²⁹⁸ Jacques Rancière, « L'image intolérable », in : *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p.112.

Raad, jeune homme qui connaissait la guerre depuis son enfance, ne semble pas être impliqué dans les actions de guerre ; il en est un spectateur, avec le désir ardent de se « rapprocher le plus possible des événements ». Or, quels sont ces « événements » ? Parle-t-il de l'action sur place, des batailles, des attaques, avec tous les dégâts qui en résultent ? Ou de cette guerre telle qu'elle est représentée ? Walid Raad se trouve dans une situation à la fois étrange et très commune : il est bien là, au milieu de la guerre, la voit de près, mais n'est pas directement touché par la violence en cours. Son envie d'être proche de « ce qui se passe » reflète peut-être aussi son impuissance à agir dans une situation extrêmement tendue et violente à laquelle il assiste sans être impliqué, ni en tant qu'agresseur, ni en tant que victime. Du coup, il prend la position d'un journaliste de guerre, espérant qu'en imitant ces médiateurs il serait possible de s'en rapprocher.

Ceci reflète un conflit entre l'expérience et sa représentation. Si, selon Susan Sontag, « [u]ne guerre dont il existe des photographies devient 'réelle' »²⁹⁹, Walid Raad semble justement travailler avec cette proposition : sans recours à la représentation à travers de images photographiques, il craint de ne pas pouvoir pénétrer cette réalité. Les représentations de la guerre semblent être plus vraies, plus justes que ce qu'il est en train de vivre. Mais à cette impossibilité s'en ajoute une autre. Ce n'est jamais *l'événement* qu'il arrive à saisir. Prendre ces photographies est décrit par Walid Raad comme une manière de s'approcher, de voir plus à travers l'objectif que ce que l'œil ne voit : l'appareil photo lui permet de pénétrer plus dans l'action, de capter un morceau de réel, d'avantage de réel que ce qu'il arrive à saisir de lui-même. Mais cet espoir de proximité est de plus en plus écarté : le réel semble se dissiper à travers sa captation qui le dissout en une multiplicité équivoque d'images et de signes.

La photographie est comprise comme un instrument, comme une sorte d'appareil auxiliaire permettant d'accéder à une connaissance supérieure à sa simple expérience. Une fois de plus, l'espoir est grand de saisir mieux ce qui se passe, ce qui est réel et vrai dans ce réel, à travers un enregistrement technique. Tandis que Walid Raad n'arrive pas à être vraiment proche, qu'il a le sentiment de se trouver là, mais pas là où ça se passe, d'être à côté des événements dont il est pourtant témoin, alors la photographie semble être capable d'entrer en scène. Mais elle échoue elle aussi à l'emmener plus loin : « De toute évidence, je n'étais pas assez proche ». Il semble donc qu'il ne s'agit que d'une illusion de pouvoir se rapprocher, de pouvoir aussi représenter de tels événements de manière juste. Le décalage entre l'action sur place et sa représentation, entre un événement et sa capture, entre le présent des batailles avec toute leur charge inhérente et leur documentation par un dispositif technique et médiatique

²⁹⁹ Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois, 2002, p. 112.

devient ainsi palpable. Car ce que l'appareil saisit n'est jamais l'événement en tant que tel, encore moins sa portée politique et réelle : il transforme immédiatement les données en représentation. L'absence de l'événement réel, la fragmentation de sa représentation, deviennent ainsi d'autant plus visible.

Cet écart entre un événement et sa représentation est constitutif du dispositif de prise en image qui ne fait qu'indiquer un réel, et qui réclame toujours une médiation. La frustration du photographe de ne jamais arriver à être assez près pour vraiment pénétrer dans le réel (dont les dimensions conflictuelles et embrouillées restent obscures pour lui) reflète ainsi les limites d'une considération de la photographie en tant qu'indice. Celui-ci dit, comme nous l'avons vu, seulement : là, sans révéler, sans approcher vraiment la portée constitutive du réel.

Missing lebanese wars

Le dossier *Missing lebanese wars* que nous avons déjà examiné à plusieurs reprises problématise également le rapport entre un événement et une photographie, mais sous une lumière un peu différente. Une fois de plus, le titre indique déjà la visée spécifique ainsi que le nœud problématique à considérer : *missing lebanese wars* pourrait être traduit par *rater les guerres libanaises*, mais aussi désigner le fait de *ne pas les saisir*. Il pourrait renvoyer à *des guerres libanaises qui échappent*, mais aussi signifier que les *guerres libanaises (nous) manquent*, comme un être aimé disparu, comme tous ces libanais disparus jusqu'à ce jour dont le sort demeure incertain. Le titre déploie ainsi déjà tout un spectre, annonce une certaine ambiguïté, une polysémie à l'œuvre, ainsi que des temporalités différentes – regretter renvoie au fait que ces guerres soient passées, tandis que les rater indique plutôt que l'on en est contemporain, mais à côté de ce qui se passe. Chaque signification décale ainsi les autres, sans aucune possibilité de stabiliser le sens. Quel statut accorder à ce titre, quel est son rapport avec ce qui est donné à voir ? Comment peut-il être rapporté à son utilisation particulière de la photographie ?

Les photographies découpées apparaissent ici, nous l'avons vu, non pas comme une illustration des faits, mais comme outil de travail, dans le sens où le Docteur Fakhouri commence ses calculs complexes à partir de ces images. Leur utilité réside, encore une fois, dans le fait qu'elles saisissent – avec leur précision technique – un moment spécifique qui est lié à un événement et à sa capture. En vérité, il s'agit de deux instants : celui du franchissement de la ligne d'arrivée, qui est la base du calcul, et celui de la photographie – qui « témoigne », pour ainsi dire, du geste du photographe, mieux, du moment exact où il a appuyé sur le bouton. Ainsi, le jeu des historiens vise le moment indiciaire de la photographie dans son rapport direct avec le moment « humain ».

L'angle à travers lequel ces photographies sont perçues est étrange : ce n'est pas le référent en tant que tel qui intéresse les historiens, mais une certaine relation entre le moment du déclic et l'événement saisi. L'exactitude de la prise est intimement liée à l'inexactitude du geste humain. Les historiens décalent ainsi l'attention : au lieu de s'intéresser à l'événement, ils déterminent, à travers la constitution de leur jeu, les modalités de sa capture qui comprennent aussi bien le moment technique que le moment humain. Ils ne peuvent en tirer des conclusions que parce qu'ils *savent déjà* quelque chose sur cette relation spécifique entre une photographie et son référent. La référence pour ce jeu, le moment exact de l'arrivée, apparaît dans ce contexte comme la base des calculs et comme une utopie jamais saisie. Car l'enregistrement d'un réel à l'état passé fait aussi entrer en jeu une autre temporalité, celle de l'image photographique qui a aussi une durée propre, mais qui fonctionne différemment de celle de la temporalité vécue. Philippe Dubois écrit à cet égard que

[l]e fragment de temps isolé par le geste photographique, dès lors qu'il est ravi par le dispositif, happé par le trou (la boîte) noir(e), passe d'un coup définitivement dans « l'autre monde » et il se met à jouer une temporalité contre une autre. Il quitte le temps chronique, réel, évolutif, le temps qui se passe comme un fleuve, *notre* temps d'êtres humains inscrits dans la durée, pour entrer dans une temporalité nouvelle, séparée et symbolique, celle de la photo : temporalité qui, elle aussi, *dure*, tout aussi infinie (en principe) que la première, mais infinie dans l'immobilité totale, figée dans l'interminable durée des statues. Le petit bout de temps, une fois sorti du monde, s'installe à demeure dans l'au-delà a-chronique et immuable de l'image. Il pénètre à jamais comme l'*hors-temps de la mort*. Arrêt (définitif) sur l'image.

L'acte photographique implique donc non seulement un geste de *coupure* dans la continuité du réel mais aussi l'idée d'un *passage*, d'un franchissement irréductible.³⁰⁰

Dès lors, la photographie fonctionne donc selon un temps propre qui n'est pas soumis à la même logique que le temps qui passe, mais qui lui est lié de manière spécifique. Ce qui dure, en tant que signe, c'est le moment de la prise immobilisé, bloqué sur la surface de l'image même. Ainsi, la photographie arrache ce petit instant au temps continu, pour l'éterniser sous une autre forme en attendant son actualisation par un regard qu'on pose *maintenant* sur l'image. Ce regard se superpose quant au caractère indiciel à l'instant passé du contact. « Ce que la Photographie reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus se répéter existentiellement »³⁰¹, remarque Roland Barthes. Mais ce moment, cette scène *est* devant les yeux du regardeur ; elle y est re-présentée, spatialisée, voire

³⁰⁰ Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, op.cit., p 160.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 15.

exposée en tant qu'« état des choses ».³⁰² C'est en cela qu'une photographie peut devenir *outil* : elle sert à actualiser et stocker des informations visuelles, parce que ce moment de la prise de vue s'est inscrit sur sa surface, mais ce moment même porte déjà la marque de l'intervention humaine.

« Une catastrophe : un point critique où quelque chose change d'état et de forme, se défait pour se reconstituer autrement. »³⁰³ C'est cette transformation décrite par Régis Durand qui constitue une photographie comme indice, qui, lui, apparaît lors d'un contact modifiant la plaque. Ainsi, une photographie déplace ce qui ne peut être que *fragment* de ce réel qui s'est trouvé devant l'objectif, en le transformant en image « pleine, bondée »³⁰⁴ sur la surface bidimensionnelle du cliché. Une seule photographie sans supplément, c'est-à-dire sans autres images ou textes, se présente donc comme une « unité » qui relève forcément en même temps d'un manque – manque, avant tout, de référent (l'objet, l'événement) qu'elle ferait voir car ce moment matérialisé en image est irréversiblement passé. Ce qui figure sur une photographie en tant que trace relève donc d'un double découpage – découpage du temps continu (et sa transformation en instant perpétuel) et découpage de l'espace – et ce double découpage renvoie au geste qui l'a produit.

Ce n'est peut-être pas un hasard si les photographies des chevaux de course ressemblent tellement à celles qu'avait prises Eadweard Muybridge dans la seconde partie du XIX^e siècle.³⁰⁵ Ce dernier les utilisait pour étudier les différentes composantes du mouvement de la course. Comme pour le Docteur Fakhouri qui n'aurait jamais pu connaître le résultat de la course sans avoir accès à la photographie imprimée dans le journal, l'image techniquement produite était pour Muybridge un auxiliaire lui permettant de saisir des moments singuliers que l'œil nu n'arrive pas à percevoir. Cette connaissance est devenue accessible par le biais de l'appareil photographique. « Car la nature qui parle à l'appareil », écrit Walter Benjamin dans sa *Petite histoire de la photographie*, « est autre que celle qui parle à l'œil – autre, avant tout, en ce qu'à un espace consciemment travaillé par l'homme se substitue un espace élaboré de manière inconsciente. »³⁰⁶

L'appareil rend donc visible quelque chose de différent de ce que l'œil humain voit. À travers l'objectif, une réalité autre, une image encore à voir, devient saisissable. La photographie ne capte pas les données que l'homme

³⁰² Emprunté à Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, 1996, p.10.

³⁰³ Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Éd. de la Différence, 1988, p. 38 et 39.

³⁰⁴ Voir Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op.cit.*, p. 139 : « L'image photographique est pleine, bondée : pas de place, on ne peut rien y ajouter ».

³⁰⁵ Eadweard Muybridge, *Animal locomotion*, publié pour la première fois en 1887.

³⁰⁶ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, *op.cit.*, p. 300.

enregistre de manière *intentionnelle ou inconsciente* – par un appareil psychique en relation avec d'autres données psychiques – mais elle le fait de façon *mécanique*. Mieux : ce qu'une photographie saisit n'est pas dirigé par une constitution psychique, embrouillé par d'autres perceptions et intentions, mais dépend de sa nature technique. Certes, la technique appliquée, le motif et l'angle de vue dépendent du photographe qui, lui, veut peut-être exprimer ainsi une intention personnelle. Mais même s'il maîtrise parfaitement son métier, il est confronté à ce moment technique, non-intentionnel, on pourrait aussi dire « non-humain », qui lui échappe nécessairement. Ce qui nous importe ici, c'est cette non-intentionnalité de l'appareil qui enregistre des données d'une manière qui lui est spécifique *malgré* l'intention de celui qui s'en sert. Ce moment est lié au caractère indiciel d'une photographie.

Walter Benjamin développe, dans sa *Petite histoire de la Photographie*, le concept d'inconscient optique, probablement en pensant justement aux photographies de Muybridge, ces images mises au service de la science, censées enregistrer des mouvements image par image afin de montrer *comment* ce mouvement se déroule exactement. Car son exemple est le suivant : « Si l'on se rend généralement compte, fût-ce en gros, comment les gens marchent, on ne sait certainement plus rien de leur attitude en cette fraction de seconde où ils 'allongent le pas'. La photographie, avec ces auxiliaires que sont les ralentis, les agrandissements, montre ce qui se passe. »³⁰⁷

L'appareil se prête donc à la décomposition du mouvement en traduisant les éléments dynamiques en images fixes. Dans leur immobilité, ces images rendent explicites des moments qui ne sont, pour l'œil humain, jamais visibles qu'en « cours ». C'est dans l'arrêt que leur constitution visuelle devient discernable et analysable.

La photographie est sous le coup d'un arrêt qui ne se traduit pas tant par la perte ou le manque de mouvement (ce serait un reproche absurde), que par le reflux de l'énergie vers l'intérieur du cadre, en une sorte de condensation ou d'implosion. La photographie porte des marques, des scansion de mouvement ou de durée, mais elles s'y trouvent suspendues ou violemment superposées[.]³⁰⁸

écrit Régis Durand à ce propos. C'est parce qu'il y a encore « du mouvement » dans les images photographiques, mais à l'état arrêté, qu'elles sont, pour ainsi dire, *chargées* de ce mouvement. De là leur tension inhérente. Mais comme ce mouvement a pris une autre *forme* sur la photographie, il se communique aussi autrement que quand il est en train de se faire.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 300-301.

³⁰⁸ Régis Durand, *Le Regard pensif, op.cit.*, p. 30.

Comment ce mouvement est-il traduit en image ? Examinons de plus près l'exemple de Benjamin. Selon lui, la photographie « montre ce qui se passe » grâce à ses auxiliaires, l'agrandissement et le ralenti par exemple. Qu'est-ce que le ralenti en photographie ? Ne se réfère-t-il pas plutôt au film qui, lui, se déroule dans le temps, qui est capable de communiquer des mouvements en cours, transformant leur vitesse ? Examinons le texte en allemand. Le mot que Benjamin utilise est *Zeitlupe* – littéralement, cela veut dire « loupe de temps » ou « loupe temporelle ». Une loupe est, on le sait, une lentille, un instrument optique agrandissant ce qui se trouve dans son champ. Enregistrant un instant précis, une photographie est, dans un certain sens, toujours une loupe temporelle, car ce moment, celui qui correspond au temps d'exposition, y est transcrit, mémorisé et ainsi, pourrait-on dire, « agrandi » temporellement.

Certes, la durée d'exposition peut varier. Quand elle est très longue, l'image peut apparaître floue, montrant des mouvements en cours « aplatis », pour ainsi dire, parce que le mouvement qu'elle saisit est pris en photo non pas tant comme instant « bref », mais comme « suite d'instants ». Ce qui importe est que le temps correspondant à la durée d'exposition se trouve « comprimé » et traduit en image. L'instantané photographique inscrit ainsi les données qu'il fait voir *dans la durée*, plus précisément dans la durée matérielle de la photographie. Il s'agit d'une mémorisation par le biais d'une *spatialisation*, voire d'une *matérialisation* de cet instant dont elle est le cliché. Il y a donc deux aspects qui importent : celui du *saisi* photographique d'un continuum spatial de façon non-intentionnelle lors du procédé de prise d'image, et celui de *sauvegarde* de ce saisi qui ne se transforme pas avec le découlement du temps. Ces deux aspects vont, bien sûr, ensemble. Dans le cas des photographies prises par le « photographe officiel » de l'hippodrome, les deux importent et confèrent une certaine crédibilité aux images. Mais Walid Raad, avec le docteur Fakhouri (ainsi que les autres historiens), met l'accent sur le *décalage* entre la précision technique de l'appareil et la maîtrise du temps du photographe qui rate à chaque fois.

Car c'est bien la nature technique de l'appareil qui donne un sens à ce jeu : c'est parce que l'appareil capte un moment avec sa précision technique que le ratage du photographe peut être saisi. Mais, en même temps, Walid Raad rend la connaissance tirée de cette considération de la nature photographique problématique : en quoi peut-elle vraiment nous apprendre quelque chose sur l'événement qu'elle saisit ? Cet arrêt du temps, n'est-il pas un artifice qui ne se confirme que lui-même ?

Dans le cas du dossier du docteur Fakhouri *Missing Lebanese Wars*, de nombreuses lacunes apparaissent non seulement par la focalisation sur des événements à l'écart du théâtre de la guerre, telle qu'on l'imagine dans ses

dimensions dévastatrices, mais aussi par la concentration des analyses sur une image produite techniquement – qui est elle-même un dispositif renvoyant à la fois à un réel et à un manque essentiel. Les photographies, dans leur précision, témoignent d'un ratage – elles montrent bien un moment précis, un *ça a été*, mais ce qu'elles montrent ne peut être « la guerre libanaise » qui reste une abstraction à construire. Ce qui échappe, encore et encore, c'est *l'événement*.

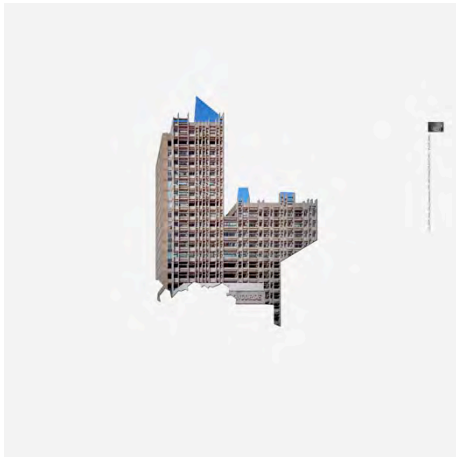
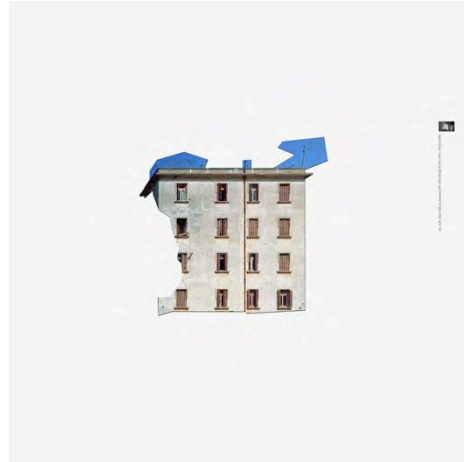
Dédouplements

*Sans mémoire ni projection,
l'image ne fait pas image.
François Niney, L'épreuve du
réel à l'écran.*

Le rapport d'une photographie avec un réel, un événement et son spectre de sens est ainsi repensé par les documents de *l'Atlas Group* à plusieurs niveaux. Le caractère indiciel de l'image photographique est constamment joué, les capacités qui lui sont accordées sont mises en rapport avec les lacunes qui les accompagnent et qui nécessitent à chaque fois une révision critique de leur utilisation. L'image, chez Walid Raad, est toujours une image parmi d'autres, fait partie d'un rapport qui organise le visible et le dicible. « Nous ne sommes pas devant les images ; nous sommes au milieu d'elles, comme elles sont au milieu de nous. La question est de savoir comment on circule parmi elles, comment on les fait circuler »³⁰⁹, écrit Jacques Rancière. Ce qui entre en jeu dans les documents de *l'Atlas Group*, c'est comment ces rapports entre une image et une autre peuvent être pensés à travers les images elles-mêmes.

La deuxième version de *Sweet Talk or Photographic Documents of Beirut* cible un lien spécifique : celui entre une photographie et une image-mémoire. Bien qu'elle ait avec sa version antérieure (que nous avons analysée plus haut) quelques traits en commun, elle en diffère considérablement. Dans cette version, chaque planche comprend deux photographies : une, très petite, en noir et blanc, et une beaucoup plus grande, en couleur, découpée selon le contour de son référent, et collée sur un fond blanc.

³⁰⁹ Jacques Rancière, « Le travail de l'image » in : *Multitudes* 28, printemps-hiver 2007, disponible en ligne : <http://multitudes.samizdat.net/Le-Travail-de-l-image> ; consulté le 1^{er} juillet 2013.



Sweet Talk : The Hilwé Commissions
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

La « préface » fournie par *l'Atlas Group* est la suivante :

Les photographies composant les planches suivantes sont attribuées à Lamia Hilwé, une danseuse et photographe recrutée par l'Atlas Group en 1990. Hilwé a produit les petites photographies de bâtiments en 1992, mais ne les a pas présentées aux archives à l'époque. Quatorze ans plus tard, elle présenta plus de 900 planches, chacune consistant en une photographie en noir et blanc d'un bâtiment ainsi qu'en une photographie agrandie, découpée, dénaturée et colorée du même bâtiment.

Il s'agit donc du même bâtiment dans les deux photographies, visiblement très différente l'une de l'autre. Les images n'ont pas été prises pendant la guerre, mais après. Les deux photographies montrées sur chaque

planche représentent le même référent, mais la différence de taille, de couleur et de cadrage les fait apparaître comme différents. Tandis que les petites photographies ont un format classique, rectangulaire, le bord des grandes est découpé selon des contours arbitraires apparaissant dans l'image même (des murs, des ombres, des lignes de fuite), mais qui ne correspondent pas forcément aux contours de l'immeuble en question. Il semble que ce n'est pas la forme des bâtiments qui dirigent la composition des images, mais les lignes et les couleurs visibles sur la surface du cliché. Telles des images constructivistes, elles apparaissent comme des figures géométriques complexes.

La composition insolite des images découpées incite ainsi à penser les photographies et leur fragmentarité autrement. Ici, même des éléments faisant intrinsèquement partie de l'image en sont extraits, effacés par les ciseaux de l'artiste qui ne se focalise que sur des formes qui apparaissent comme abstraites. La présence d'images de grande taille forme un contraste démesuré avec la taille réduite des petites. Elles donnent à voir moins que les petites, dans le sens où leur champ est plus limité. Mais elle donne aussi à voir plus que les petites, non seulement parce qu'elles sont colorées, mais aussi parce que leur découpage vise des détails spécifiques en mettant l'accent sur des formes et des couleurs que l'on n'aurait pas automatiquement saisies en regardant les photographies « originales ». Elles montrent des immeubles brisés, cassés, non pas par des bombardements, mais par l'auteur des images.

À l'intersection des deux formats, il y a leur référent commun : le même immeuble qui figure sur les deux clichés. Il ne s'agit pas de la même image une fois agrandie et découpée et une fois développée tel quel en petit – la perspective selon laquelle le référent est capté varie légèrement dans chacun des cas. Cependant, il semble que toutes les deux furent prises au même moment historique ; ce ne sont pas des images avant et après la destruction d'un bâtiment – même si le noir et blanc des petites images produit une impression d'ancienneté, alors que les couleurs et les formes vives des grandes les fait apparaître comme plus récentes – mais deux facettes du même objet au même moment. La coprésence des deux invite pourtant à la comparaison : quelles sont les différences dans ce que ces photographies donnent à voir ? Les grandes images, explicitent-elles un élément que l'auteur veut nous montrer ? Quels sont ces détails qui importent ? Qu'est-ce que la coexistence des deux nous permet de penser ? Deux faces d'un même objet ? Ou reflètent-elles des souvenirs possibles liés au bâtiment ? C'est donc, une fois de plus, le rapport produit par le montage des deux images et la constellation que forme leur coprésence qui donne à réfléchir.

Ces documents du dossier *Sweet Talk* renvoient à une certaine pensée de la photographie en tant qu'instrument de mémorisation extérieur à la

mémoire humaine, en tant que possibilité de sauvegarde d'images qui *diffèrent* des images intérieures. « Non seulement la Photo n'est jamais, en essence, un souvenir [...], mais encore elle le bloque, devient très vite un contre-souvenir », écrit Roland Barthes à ce propos. L'essai de Siegfried Kracauer *La Photographie*, entre autres, thématise cet aspect en opposant les images photographiques aux « images-mémoires », donc aux images qui s'offrent à et dans la mémoire humaine.

La photographie saisit le donné comme continuum spatial (ou temporel), les images-mémoires le conservent, elles, dans la mesure où il signifie quelque chose. Puisque ce signifié ne se réduit pas plus au rapport purement spatial qu'au rapport purement temporel, les images-mémoires se présentent en porte-à-faux face à la reproduction photographique. Tandis que du point de vue de cette dernière elles paraissent fragmentaires – et cela seulement parce que la photographie n'inclut pas le sens auquel les images-mémoires se réfèrent et selon lequel elles cessent d'être fragments – la photographie de leur point de vue paraît être un amas de déchets.³¹⁰

Il s'agit donc de deux procédés très différents – tandis que la « mémoire » humaine concentre, comme Kracauer le dit, ce qui fait du sens pour la personne et *construit* des images sous forme de « monogramme », la photographie enregistre ce qui apparaît visuellement à la *surface* des objets. Ainsi, les images-mémoires contiennent des éléments qui diffèrent essentiellement de ceux de l'apparence visuelle. Elles impliquent des relations complexes entre des données qui « font du sens » et les hiérarchisent selon leur importance subjectivement attribuée, alors que les images photographiques reproduisent les surfaces visibles des objets visés par l'objectif. Ces modes d'enregistrement, voire de mémorisation ou de stockage d'informations, ne saisissent pas les mêmes données, ne focalisent pas les mêmes objets, et n'organisent pas leurs informations spécifiques de la même façon.

Ce qui « échappe » à la mémoire humaine est, pour ainsi dire, la *quelconquité* des choses, donc leur constitution à la fois concrète et non-signifiante. Surtout, les images-mémoire liées à la guerre – particulièrement chargées de sens et d'affects – témoignent d'une perception sélective des données : l'évaluation de leur portée est parfois indispensable pour la survie. Cependant, celui qui perçoit une photographie dont le référent lui est contemporain et connu ne la regarde pas de la même manière que celui qui est confronté à une photographie « périmée », comme Kracauer le dit :

Dans une certaine mesure, la photographie actuelle laisse entrer la vie de l'original quand elle reproduit une apparition familière à la conscience

³¹⁰ Siegfried Kracauer, *La Photographie*, *op.cit.*, p. 191.

contemporaine. À chaque fois, elle enregistre un aspect extérieur qui, au temps de son règne, est un moyen d'expression aussi communément compréhensible que la langue.³¹¹

Ce que la photographie fait voir s'inscrit dans un contexte historique qui est partagé par son spectateur contemporain lorsqu'il lui est familier : il ne voit pas uniquement ce que l'image lui montre, mais tout un contexte qui l'entoure, ses liens implicites avec un extérieur et d'autres connotations actuelles. Dès qu'une photographie est « périmée », n'est plus actuelle, le regardeur n'a plus automatiquement cet accès direct à l'image, c'est-à-dire qu'il ne la « comprend » plus de façon immédiate, comme une phrase de sa langue maternelle. Composée de « signes étrangers », l'image se dissout donc en détails. Même la grand-mère représentée sur une ancienne photographie à l'âge de vingt-quatre ans devient « une quelconque jeune fille en 1864 » pour ses petits-enfants qui ne l'ont pas connue à cette époque-là. L'image « périmée » seule ne représente pas une personne (ou un objet) *déjà vue*, mais simplement *quelqu'un* (ou quelque chose). « La photographie, écrit Kracauer, est le résidu décanté du monogramme, et d'année en année sa valeur significative s'amointrit. »³¹² Une image photographique perd donc avec le temps, de par sa liaison intime avec l'instant de la prise de vue, ce qu'elle a pu *signifier* pour ses contemporains. Dès lors, il n'y a plus de lien directement saisissable avec une « signification » primaire : ce qui reste, c'est « seulement » l'image, la surface auparavant actuelle des donnés.

La légende ajoute une valeur significative, différente de celle qui se développe avec la mémoire : contrairement à celle-ci, la légende ne remplace pas l'image photographique, mais rentre avec elle dans une dialectique constructive. Ce qui reste, c'est une certaine tension entre l'image « brute » et son autre – la mémoire, la légende – qui permet en même temps de dialectiser la connaissance que l'on peut en tirer.

Il semble que les documents de cette version du dossier *Sweet Talk* se situent justement sur le seuil dialectique entre la photographie et son autre, en l'occurrence ici l'image-mémoire. Elle concentre en elle, dans les images même, des images-mémoire ; la manipulation des images semble nous rapprocher d'elles, ou plutôt reproduire les référents tels qu'ils se sont inscrits dans la mémoire de leur photographe. Le découpage des photographies introduit *du sens accordé aux photographies*. Or, l'image est double : c'est avec le montage des deux sur une même planche que la dialectique est déclenchée.

³¹¹ Siegfried Kracauer, *La Photographie*, op.cit., p. 193.

³¹² *Ibid.*, p. 194.

Constellations, rapports

Les images techniquement produites sont, dans les archives de *l'Atlas Group*, toujours prises dans un complexe plus large, dans une archive visuelle sous-jacente qui leur accorde une présence spécifique et une visibilité particulière. Ce qui est visé à travers les documents, c'est comment elles s'inscrivent dans un processus de faire-sens, comment elles fonctionnent et comment les rapports multiples qu'elles entretiennent entre elles, avec d'autres genres d'images et de mots et avec leur extérieur (le réel, la mémoire, etc.) se construisent. Car, comme l'écrit François Nibey,

[l]a prise de vue signifie, elle fait signe à qui la regarde et l'interprète, c'est-à-dire qui la met en relation avec un contexte et d'autres images, elle peut témoigner (vérité et mensonge mêlés) pour le regard qui questionne, mais en soi elle ne prouve pas.³¹³

L'Atlas Group nous renvoie sans cesse à ce processus déclenché par le regard sur une image techniquement produite, et à son interprétation qui allie des issues de nature indiciare avec des attributions hétérogènes à partir des signes. Ses documents prismatiques réfractent ainsi sur plusieurs niveaux les regards posés sur eux.

Or, les documents de *l'Atlas Group* ne s'épuisent pas dans la somme des signes potentiels qu'ils émettent. La manière dont ces signes fonctionnent ensemble, comment ils interfèrent et s'associent, comment ils se construisent dans une figure, est en soi un mouvement au travail. Leur construction particulière, leur esthétique propre, ce qui fait d'eux des images à proprement parler : les couleurs, la composition, les traits, leur style – ce qui est donc à percevoir sensiblement *avant* de leur accorder du sens – contribue à la production d'une intelligibilité du sensible. Les documents de *l'Atlas Group* donnent à penser, mais avant tout, ils donnent à voir, à percevoir, se donnent dans leur apparence singulière. Avant le sens complexe à construire en interprétant les signes dans les images et les mots qui leur sont attribués, nous sommes déjà confrontés à une intelligibilité du sensible : les images se donnent à saisir intuitivement, sensiblement. Georges Didi-Huberman met en avant

[l']hypothèse générale que les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission des savoirs – visibles, lisibles ou invisibles –, mais au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour

³¹³ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p.239.

dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. Quelque chose comme une attention flottante, une longue suspension du moment de conclure, où l'interprétation aurait le temps de s'éployer dans plusieurs dimensions, entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement. Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique – sans doute impensable pour un positivisme – consistant à ne pas se saisir de l'image, et à se laisser plutôt saisir par elle : donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle.³¹⁴

Cette étape de dessaisissement, d'éloignement des savoirs, d'arrêt du flux d'interprétations et de classification, est cruciale pour appréhender les dossiers de *l'Atlas Group*. Mieux : nous sommes incités tantôt à nous approcher, regarder de près, déceler des détails, suivre des pistes insinuées à travers les signes, tantôt à nous éloigner, contempler l'ensemble afin de prendre du recul, changer de route, ajuster notre propre position, en analogie à ce que Benjamin dit de la pensée. Rappelons-nous : « La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage » écrit-il. « Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. »³¹⁵ C'est pour saisir, non encore pour comprendre, cette constellation saturée de tensions, que l'arrêt de la machine interprétative devient un moment nécessaire. Ce n'est qu'après, dans un deuxième temps, après être passé par la perception de la constitution plastique et esthétique des images, après nous être laissés saisir par elle, que nous pouvons accéder autrement aux signes donnés à voir à travers et dans les images, et qui renvoient à l'extérieur d'elles, en appelant à d'autres.

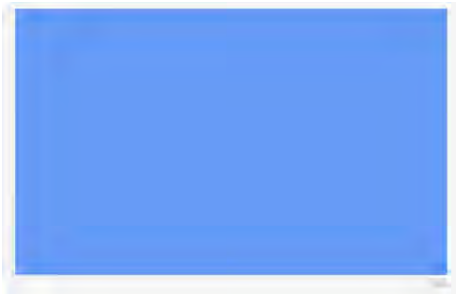
Qu'il arrive

Quelques dossiers montrent des images qui fonctionnent autrement que celles qui produisent une multitude de signes. Nous avons déjà évoqué la cassette #31 du dossier *Hostage – The Bachar Tapes* dans lequel nous voyons, pendant un long moment, une image à l'apparence abstraite qui ne semble pas divulguer de signes, ou uniquement des signes vagues. Or, c'est dans la juxtaposition avec l'autre film de ce dossier que le contraste apparaît. La même logique d'association de deux documents – dont un qui est constitué d'une présence considérable de signes (hétérogènes) et l'autre de leur absence – se retrouve aussi dans le dossier *Secrets in the Open Sea*. Nous avons déjà mentionné la référence implicite que fait ce dossier à un moment spécifique de la période de l'après-guerre au Liban : la trouvaille des objets est située au plein cœur de la reconstruction du centre ville. Ce qui aurait été trouvé, apprend-on, ce sont des planches monochromes, en différentes nuances de bleu. Quelques-

³¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éd. de Minuit, 1990, p. 25.

³¹⁵ Walter Benjamin, *Sur le concept de l'histoire*, op.cit., p. 441.

unes sont plus mates, d'autres de couleur plus vive, certaines plutôt claires, d'autres sombres, mais toutes sont unicolores, comme des panneaux de signalisation vides. Encore une fois, la proximité avec les *blue screens* utilisés à la télévision en tant que fond remplaçable s'impose, et une fois de plus, au lieu d'insérer quelque chose sur lui, on ne voit que ce qui est susceptible de lui être substitué.



Secrets in the Open Sea
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

À la place d'une image signifiante, nous sommes ainsi confrontés à un dispositif qui ressemble à un autre, qui semble être démunie de son contenu, qui nous met face au support lui-même. Une fois de plus, là où on attend une image montrant quelque chose, il y a un substitut sensible, une simple surface colorée. Il n'y a donc, dans un premier temps, (presque) rien à voir, à déceler, à part des planches colorées – sans motif, sans référent, sans signes renvoyant à autre chose qu'à la couleur bleue et à leur propre présence phénoménale. Comment approcher cette simple présence, qu'est-ce qu'elle nous donne à penser ?

Dans quelques articles autour des toiles et des écrits du peintre américain Barnett Newman, Jean-François Lyotard souligne la question de la présence, en dehors d'un après et d'un avant, en dehors aussi d'un sens ou d'une signification, qui est posée à travers les peintures (presque) monochromes.

Une toile de Newman oppose aux histoires sa nudité plastique. Tout est là, dimensions, couleurs, traits, sans allusion. Au point qu'elle est un problème pour le commentateur. Que dire, qui ne soit donné ? La description est aisée, mais plate comme une paraphrase.³¹⁶

La description linguistique n'arrive donc pas à saisir ce qui est donné à voir, en tout cas pas sa particularité. Pour vraiment entrer dans le jeu, la saisie doit s'éloigner de la logique langagière. Car ce qui semble justement être la particularité de ces toiles est ceci : elles nous mettent devant une présence qui ne se dissout pas en signes, formes et figures. Elle sont juste là, devant nous, en tant que présence. Elles nous forcent à penser différemment qu'en termes de forme et de contenu, d'inscription ou de contexte : « C'est le sentiment que : voilà. »³¹⁷ Il s'agit ici de la perception qui saisit une temporalité sensible située, pour ainsi dire, avant le temps : une existence, là, maintenant ; un moment qui n'est pas arraché à une continuité, mais qui apparaît comme présence en dehors du temps.

Ce que nous n'arrivons pas à penser [écrit encore Lyotard], c'est que quelque chose arrive. Ou plutôt, et plus simplement : qu'il arrive... Non pas un grand événement, au sens des médias. Ni même un petit. Mais une occurrence.

Il ne s'agit pas d'une question de sens ni de réalité portant sur *ce qui* arrive, sur *ce que* cela veut dire. Avant de se demander ce que c'est, ce que ça signifie, avant le *quid*, il faut 'd'abord' qu' 'il arrive', *quod*. Qu'il arrive 'précède' pour ainsi dire toujours la question sur ce qu'il arrive. Ou plutôt la question se précède elle-même. Car 'qu'il arrive', c'est la question en tant qu'événement, 'ensuite' elle porte sur l'événement qui vient d'arriver. L'événement arrive comme point

³¹⁶ Jean-François Lyotard : « L'instant, Newman », in : *Textes dispersés II : artistes contemporains*, Leuven University Press, 2012, p.428.

³¹⁷ *Ibid.*

d'interrogation 'avant' d'arriver comme interrogation. *Il arrive*, est plutôt 'd'abord' *arrive-t-il, est-ce, est-il possible ?* 'Ensuite' seulement se détermine le point par l'interrogation : arrive-t-il que ceci ou cela, est-ce ceci ou cela, est-il possible que ceci ou cela ?³¹⁸

Ce qui est en jeu ici est donc de penser un événement avant qu'il en devienne un, avant de lui accorder du sens. Nous sommes, comme le dit Lyotard, avant le sens, dans la présence même d'une chose, là où aucune distribution, aucune interprétation ou classification n'a pu encore avoir lieu. Nous sommes même avant le constat que quelque chose est arrivé. Les planches monochromes nous confrontent ainsi avec la perception d'une entité phénoménale qui renvoie, quant à elle, à la simple « arrivance ». Nous sommes plongés dans la couleur qui ne renvoie pas, dans un premier temps, à quelque chose de concret, mais qui nous incite à nous arrêter d'entrer dans un autre registre de sens, de changer pour ainsi dire le rythme de la perception : elle coupe le flux interprétatif.³¹⁹

Un autre accès est possible, celui que Walid Raad privilégie lui-même et qu'il attribue à son expérience libanaise. Dans une interview, il dit que parfois, il perçoit les monochromes

comme une surface hautement codée, remplie de signes adressés à un destinataire inconnu. Ceci peut indirectement être lié avec mes expériences au Liban, où l'espace hautement politisé et militarisé a fait émerger de nombreuses méthodes de dissimulation et d'encodage.³²⁰

Il y a donc, là aussi, potentiellement du soupçon, des signes secrets qui ne sont accessibles qu'aux initiés. Pour ceux qui ne le sont pas – nous – ils restent pourtant des signes vides.

Comment comprendre cet état-là par rapport aux images monochromes qui constituent le dossier *Secrets in the Open Sea* ? Premièrement, en admettant que ces planches monochromes ne sont pas les seuls éléments des dossiers, comme nous l'avons déjà mentionné. Elles se partagent l'espace de

³¹⁸ Jean-François Lyotard, « Le sublime et l'avant-garde » in : *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Éd. Galilée, 1988, p. 102.

³¹⁹ Achim Borchardt-Hume, dans son interview avec Walid Raad publiée dans le catalogue *Miraculous Beginnings. Walid Raad*, remarque que la couleur bleue peut aussi être interprétée comme hautement symbolique : « Bleu, avec son symbolisme de promesse (un ciel bleu clair à une journée ensoleillée), de neutralité (les casques de l'OTAN des forces de maintien de la paix) et de la nostalgie romantique (la fleur bleue de Novalis qui, malgré sa recherche infinie, ne peut jamais être trouvée), ainsi que sa tradition riche dans l'art occidental (du bleu du voile de la Vierge dans la peinture médiévale au bleu breveté YKB d'Yves Klein), est au centre dans *Secrets in the Open Sea* (1994/2004) ; *In Search of the Miraculous*, Walid Raad & Achim Borchardt-Hume, in : *Miraculous Beginnings. Walid Raad*, Whitechapel Gallery, 2010, p. 9 (traduit par l'auteure).

³²⁰ *ibid.*, p. 13.

l'impression avec des petites photographies en noir et blanc. Les différents bleus semblent pourtant envahir tout l'espace pictural : leur taille apparaît démesurée comparée aux petites photographies. Ne renvoyant qu'à eux-mêmes, ils absorbent pour ainsi dire notre regard, détournant l'attention des petits clichés, qui, eux, contiennent des informations visuelles et permettent d'identifier les personnes qui y figurent. La présence des monochromes dissimule presque celle des petites photographies dans la composition insolite des documents : au lieu de nous inciter à creuser dans les signes émis par les photographies, à suivre les indications données à travers les photographies qui en sont des traces, des « ça a été », les grandes planches captent notre regard, nous saisissent par leur présence massive mais vide de sens, en détournant le focus non pas vers ce qui est arrivé, mais sur le simple « il arrive » de la couleur.



Secrets in the Open Sea (détails)

© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

On peut pourtant aussi comprendre la composition différemment : les petits clichés apparaissent, à travers la mise en espace – les grandes planches bleues au centre, avec les petits clichés en bas à droite – comme des légendes imagées des grandes planches bleues. La composition des documents met donc ces deux genres d'image très différents (de nature, de taille, d'apparence) en un rapport particulier, et c'est ce rapport qui travaille en même temps les genres d'images qu'il relate. Ce n'est donc pas seulement une captation du regard par les grandes planches, mais aussi une *relation* entre les genres d'images qui s'insinue, bien qu'une composante de ce rapport soit sans doute la lutte inégale pour la captation de l'attention.

Les grandes planches bleues, ouvrant sur un espace calme, comme une fenêtre sur la mer, prennent littéralement plus d'espace que les petites photographies, en nous invitant à une contemplation sereine. Mais la présence des clichés en noir et blanc vient discrètement, mais en insistant, déranger cette perception, renvoyant à une autre saisie possible, celle qui considère la nature indiciaire de la trace et la met en rapport dynamique avec ses composantes iconiques et symboliques. Elles sont petites et à l'écart par rapport au centre de l'impression, mais elles sont bien là, témoignant d'un contact avec un réel, un réel à l'état passé que l'on essaie d'oublier à cette époque de reconstruction du centre ville, nous rappelant encore et encore qu'elles ont quelque chose à montrer qui renvoie vers un autre registre de sens.

Si on reprend ici la logique instaurée par le dispositif d'une image accompagnée de sa légende qui, elle, dirige la saisie de la première dans un certain sens, l'image acquiert une signification qui dépasse de loin son apparence : rapportée aux clichés, les grands bleus changent de statut, et la couleur se transforme d'une simple présence en support matériel de la latence des signes qui s'y cachent. C'est dans le rapport de l'un à l'autre que les enjeux complexes à l'œuvre se révèlent : l'appel à la contemplation va de pair avec l'insistance de la présence latente d'indices comportant, si on les interprète, des informations relatives à la période de guerre, l'ombrage avec la révélation, la présence phénoménale avec une signification à déceler.

Or, les signes émis par les photographies – la représentation de personnes disparues en mer pendant les années de guerre – désignent simplement une autre présence, oubliée, de personnes qui avaient disparu, sans donner une explication de la cause de leur mort, sans même donner des indications qui aideraient à comprendre quand et comment ces personnes sont décédées. Pour travailler leur signification, il est nécessaire de les rapporter encore à autre chose, à leur dehors ; à les comprendre à partir des circonstances extérieures. Et c'est là où les grandes planches bleues acquièrent un nouveau sens : elles révèlent les pratiques de dissimulation, de non-élucidation intentionnelle de ces crimes non seulement pendant la période des guerres, mais aussi dans l'après-guerre. Le lieu de leur découverte en est, semble-t-il, un symptôme, comme nous l'avons déjà vu plus haut dans cette thèse. Saisir ce dossier, lui accorder du sens, nécessite ainsi de se laisser prendre dans un mouvement perpétuel du regard et de la pensée qui fonctionnent par tours et par détours. Les différentes strates du dossier sont enchevêtrées, renvoient l'une à l'autre, tout en constituant ensemble une figure complexe.

Déplacements, détournements

Les documents nous placent alors devant une question de sens, mais aussi devant une question de rythme, de mobilité du regard et d'une sensibilité

aux trajectoires multiples qui s'ouvrent dans la constitution complexe des dossiers. Dans chaque document, dans chaque figure construite, plusieurs genres d'images se rencontrent, et plusieurs temporalités s'entrecroisent. Ainsi, les cahiers par exemple nous mettent devant une figure complexe de temporalités coprésentes : un temps passé (parfois indiqué par des dates précises, parfois juste circonscrit comme période des guerres libanaises) un temps historique (qui repose sur le travail de construction de l'historien), la captation d'un moment précis par un appareil photographique, le temps du regard du producteur du dossier, et aussi un temps postérieur aux cahiers : celui de la mise en archive (de l'inscription dans une institution historique), de sa classification par *l'Atlas Group*, et enfin le temps du spectateur devant l'œuvre. Ces documents relèvent donc non pas d'un temps – celui d'une photographie par exemple – mais sont construites par la juxtaposition, voire la superposition de temporalités divergentes qui s'y rencontrent, en produisant une nouvelle figure temporellement saturée.

Les images données à voir dans le cadre de *l'Atlas Group* sont donc complexes et composites, relèvent d'une jonction de plusieurs registres de sens hétérogènes, tout en travaillant avec des genres d'images auxquels sont conférés un rapport privilégié, mais pas évident, avec le réel – des photographies, des films. Nous avons vu comment les représentations de Fadl Falhoury ou de Souheil Bachar semblent, à cause de l'image, confirmer leur existence – même s'il s'agit d'une « existence réelle dans la fiction ». Il y a du réel, suggéré par les images elles-mêmes, un réel historique, mais qui est aussi un réel imaginé. Walid Raad utilise des médiums spécifiques – des journaux, des archives de presse (écrite et filmée), des vidéos-surveillance, qui révèlent tous une certaine construction médiatique des événements historiques. La fiction est ainsi nourrie par des matériaux « documentaires » : les deux sont embrouillés, créant ainsi des liens particuliers entre la partie « réellement historique » et la partie construite, inventée, qui pense cette réalité historique différemment.

L'utilisation de ces médiums dévoile cependant à chaque fois le voisinage intime de leur caractère indiciaire avec d'autres éléments de construction de sens. Ce qui semble être le plus technique, le plus « neutre », se trouve, dans les dossiers, aussitôt couplé avec des gestes qui les rapportent à autre chose, qui détournent le focus vers un autre registre. Ceci est particulièrement visible dans le dossier *I only wish that I could weep* de l'opérateur #17 qui, à la place de surveiller les passants suspects sur la corniche, détournait sa caméra vers le coucher de soleil.



I only wish that I could weep (video still)
 © The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
 Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Regardons de plus près le film. Après quelques instants où la pellicule est brouillée, on voit apparaître une petite partie de la Corniche avec à l'horizon, derrière une balustrade, la mer. Le film est muet ; aucun son n'est perceptible, et la qualité de l'image est plutôt faible. À gauche de l'image, on décèle un petit groupe de gens qui parlent, quelques autres sont adossés à la balustrade et regardent en direction de la ville (qui reste hors-champ). Sur la voie, il y a constamment des personnes qui passent très rapidement ; le film est en accéléré. Il fait déjà un peu sombre, la seule source de lumière étant le soleil à l'horizon. Il semble que la caméra ne capte que quelques images par seconde, produisant un effet étrange sur les personnes : elles ressemblent plus à des fantômes, presque transparents et de couleur grise, qui traverseraient l'image, qu'à des hommes. Leur déplacement, en staccato, est rapide, leur corps a une apparence plate, comme s'il s'agissait d'une simple surface. L'action en accéléré, dont on ne décèle pas grande chose (on peut même se demander comment ces images seraient susceptibles d'aider la Sûreté libanaise à identifier des personnes recherchées), crée ainsi un contraste avec le rythme lent du soleil, visible à l'arrière-plan, en train de se coucher, ainsi qu'avec celui des nuages qui bougent lentement dans le ciel.

Une temporalité autre apparaît ainsi par la focalisation de la caméra sur la mer et le soleil. Par leur majestueuse lenteur, ils réduisent la scène sur la Corniche, celle qui supposément intéresse la Sûreté libanaise, à un simple frémissement momentané. Bien que dans le même plan, ces deux « actions », ces deux différentes temporalités, semblent se distinguer, constituer dans l'espace filmique une coprésence de deux réels dissemblables. C'est l'utilisation de la caméra, le détournement discret du focus, qui insiste sur cette rencontre de deux temps parallèles, qui renvoie à deux représentations possibles dans une seule image qui les réunit.

À la fin de chaque séquence (elles sont huit au total), l'image se brouille un peu, annonçant la séquence d'après. Progressivement, d'une séquence à l'autre, la caméra zoome un peu plus sur le soleil, et l'action sur la corniche devient de moins en moins visible, comme si ce besoin de se rapprocher de ce monde autre devenait de plus en plus pressant, et comme si l'opérateur avait de moins en moins peur de la dérive. Avec cela, le rythme du film se voit considérablement ralenti : la lente disparition du soleil, son mouvement vers le bas de l'image, prend le dessus et reste le seul élément visible dans la dernière image.

La dernière séquence ne montre donc plus rien de la Corniche, mais uniquement la mer et l'horizon au moment où le soleil se couche tranquillement. À part l'annonce au bas de l'image, contenant la date et des informations sur la caméra utilisée, rien n'indique dans l'image elle-même qu'il s'agit en fait d'une caméra de surveillance. Ce qui a été visible accessoirement dans les premiers plans devient le centre et le sujet du film à la fin. Par ce détournement poétique, l'image captée renvoie aux rêveries personnelles de son utilisateur, montrant ainsi comment un petit décalage de l'angle de vue est capable de sortir d'une situation complexe.



I only wish that I could weep (video still)
© The Atlas Group (1989-2004)/Walid Raad
Courtesy: Sfeir-Semler Gallery (Beirut / Hamburg)

Cette logique de coprésence d'une part documentaire, relevant du médium utilisé, et d'une part poétique, relevant de son usage singulier, personnel, dans une même image, un même document, se retrouve dans beaucoup de dossiers de *l'Atlas Group* : les cahiers combinent des traces « authentiques » – des photographies, des extraits de journaux découpés, avec des compositions insolites qui semblent contrecarrer, miner leur « valeur » documentaire. En brisant ainsi toute possibilité d'accorder un sens unique, une

valeur irrévocable à ce qui est donné à voir, Walid Raad nous incite à repenser le processus d'attribution de sens à travers ce mouvement interprétatif qui cherche à suivre des voies à partir de catégories prédéfinies. Une fois de plus, ce qui relève du « sens commun » – des habitudes perceptives, des habitudes d'attribution – joue un rôle important, tout en étant aussitôt arraché à l'évidence. C'est la singularité des constellations qui nous mène à réviser notre manière de voir, de percevoir et de comprendre, et c'est le travail de la fiction qui opère dans le matériau documentaire même. Ce qui s'y montre, c'est, avec les mots de Jacques Rancière, que

[l]a fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des *dissensus*, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable : il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures.³²¹

De même avec Walid Raad, nous n'avons pas affaire à un monde autre, mais avec un déplacement des données sensibles et intelligibles au sein du même monde, et avec une transformation de ces données, réparties différemment, qui permet de penser des rapports autres entre ce que l'on perçoit et le réel auquel il se réfère. C'est cette constellation singulière, abordable uniquement si on se laisse prendre à son jeu en acceptant de l'appréhender de manière aussi bien intelligible que sensible, qui crée, pour encore le dire avec les mots de Jacques Rancière, un nouveau partage du sensible, qui donne un accès politique à l'histoire dans le présent.

Cette histoire-là, construite selon des règles d'un jeu dont la constitution est encore à discerner, ne répond pas à la question de savoir ce qui s'est passé : elle pose de nouvelles interrogations, décale l'angle de vue, rend problématiques des composantes même de ce que l'on appelle, habituellement, une histoire, une politique, une perception d'un réel. Elle fait rupture dans les certitudes et les camps définis, en redistribuant, différemment, le tout. Le travail dissensuel est au cœur des dossiers de *l'Atlas Group*, non seulement à travers leur contenu qui amalgame délibérément des éléments fictionnels avec des éléments réels, mais aussi par leur forme, leurs constructions hétérogènes qui perturbent en permanence leur classification. Walid Raad crée ainsi des images, des figures avec d'autres images et des textes. Il ne s'agit pas d'illustrations d'une pensée en acte, puisque c'est l'image même qui produit des rapports, en relevant d'une intelligibilité du sensible dont elle seule est capable. Peut-être que le concept d'image développé par Jean-Luc Godard à partir d'un passage

³²¹ Jacques Rancière, « Les paradoxes de l'art politique », in : *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p.72.

du texte *Essai d'esthétique littéraire* de Pierre Reverdy³²² peut nous aider à penser les documents de Walid Raad :

L'image est une création
pure
de l'esprit
elle ne peut
naître d'une comparaison
c'est vrai
mais du rapprochement
de deux réalités
plus ou moins
éloignées
plus les rapports
de deux réalités
rapprochées sont lointains et justes
plus l'image sera forte.
[...]
Une image
n'est pas forte
parce qu'elle est brutale ou fantastique
mais parce que l'association
des idées est lointaine
lointaine et juste.³²³

L'image telle que décrite ici par Reverdy et reprise par Godard naît d'un rapprochement de deux réalités lointaines. C'est donc un *rapport* qui produit l'image : celui qui lie deux réalités (aussi bien intelligibles que sensibles) par association, qui ont donc quelque chose en commun, même si leur point commun n'est pas immédiatement évident. C'est l'image qui donne accès à ce partage, cette complicité inattendue qu'elle rend visible. Nous avons vu comment l'œuvre de Walid Raad met en jeu des rapports multiples : l'hétérotopie qui relie des contextes politiques divergentes, des manières hétérogènes d'appréhender le réel à travers des médiatisations, mais aussi le rapport entre image et texte, entre un événement et sa représentation, etc. Ce qui devient palpable à travers les documents de *l'Atlas Group*, c'est comment des mondes (sensibles et intelligibles) coexistent sur un même plan, tout en produisant ainsi une tension permanente, un conflit irrésolu, que l'on perçoit à travers les documents.

Nous pouvons à ce point renvoyer à une autre conception godardien qui semble utile pour comprendre les enjeux des documents de *l'Atlas Group* : celle d'un rapport spécifique entre un champ et un contrechamp, qui est produit par le fait que deux réalités qui coexistent dans un même espace-temps sans se

³²² Pierre Reverdy, « Essai d'esthétique littéraire », in : *Nord / Sud*, 1918, cité par André Breton in : *Manifeste du surréalisme*, Gallimard folio, 1985, p. 31.

³²³ Jean-Luc Godard, *JLG / JLG*, POL, 1996, pp. 21-23 ; voir aussi Bruno Péquignot, « De l'usage des images en sciences sociales », in : *Communications*, n° 80, 2006, pp. 41-51.

baser pourtant sur les mêmes prémisses, se rencontrent dans une image. Dans son film *Notre Musique*, Godard évoque l'exemple de « deux photographies d'actualité qui représentent un même moment d'histoire. On voit alors qu'en vérité, la vérité a deux visages. » Que la vérité historique et politique a plus d'un visage, ceci est certes une leçon que nous donne Walid Raad. Mais il va encore plus loin – comme Godard d'ailleurs – et crée un espace de rencontre de plusieurs réels, de plusieurs vérités qui non seulement sont mises face à face, mais dialoguent dans l'image. C'est un tel *contrechamp* qui apparaît à l'intérieur des documents eux-mêmes évoquant sans cesse, de par leur constitution particulière, des perceptions équivoques et parfois incompatibles. Les archives de *l'Atlas Group* nous ouvrent un espace dans lequel un champ appelle sans cesse son contrechamp, qui est irréductiblement constitué des deux à la fois.

Puisque l'image est, selon les mots de Reverdy cités plus haut par Godard, une « création pure de l'esprit », elle est non seulement imaginée, mais aussi pensée ; elle donne accès à une pensée particulière : une pensée *dans* et *par* image, et cette pensée repose sur un dissensus, sur deux réalités éloignées qui trouvent un lieu commun dans l'image qui les réunit sans les adapter l'une à l'autre. Les documents sont donc le lieu d'une coexistence conflictuelle, mais qui détient une force constructive inhérente de par le montage inhérent au travail qui l'a produit. Nous sommes donc loin d'une pensée de l'image comme représentation ou comme illustration d'un réel : l'image, sous sa forme de document d'archives, est au contraire construite et chargée d'intensités inhérentes. Elle relève d'un dynamisme particulier, concentre des temporalités hétérogènes et des signes multiples. Par son apparence, elle défait des liens en les problématisant, en en construisant d'autres.

V. Rencontres

Le travail du dehors

*« Toute pensée a sa vérité dans une
‘pensée du dehors’. »
Michel de Certeau, *Le Noir Soleil du
langage*.*

Les documents de *l'Atlas Group* et, partant, le projet tout entier, travaillent donc constamment *et* avec des rapports complexes entre images et mots, *et* avec les regards (anticipés par l'artiste) posés sur eux. La charge politique de l'œuvre se révèle à travers des perspectives réceptives et géopolitiques multiples qui traversent les documents. Le montage de signes et de langages (aussi bien linguistiques que visuels) divergents constitue une plateforme hétérotopique qui fait rejouer des logiques hétéroclites. *L'Atlas Group* fonctionne ainsi par des rencontres conflictuelles sur plusieurs plans (visuel, formel, figural, structurel, conceptuel, géographique) au sein des documents, à l'interface entre les dossiers et entre les diverses positions depuis lesquelles l'œuvre est possiblement perçue, reçue et appréhendée. À la place de figures closes renvoyant à un extérieur depuis un intérieur, c'est-à-dire par exemple d'images qui représentent et de textes qui racontent, de signes se référant à des objets, les constructions complexes de *l'Atlas Group* sont constituées de ruptures multiples qui surviennent *dans* la prétendue cohérence des données. Le discours qui accompagne le projet, tout comme les documents, est construit à travers des strates hétérogènes qui s'entrecroisent, et qui amalgament la représentation d'un objet à ses perceptions potentielles telles qu'elles sont imaginées par l'artiste.

Le décèlement des interprétations et des références possiblement associées aux données passe par des considérations diverses sur le réel : Walid Raad traverse aussi bien la sphère des rumeurs et des savoirs populaires qui circulent de manière latente (il en fait donc une sorte d'enquête de terrain), que les discours et imageries médiatiques et institutionnalisés, afin d'en déceler les éléments consentis qui construisent le sens. Il spéculé sur la constitution d'un, voire de plusieurs « sens commun » et les confronte à d'autres manières de saisir le réel. Au lieu de distinguer ces différents genres de représentation et d'interprétation, il les mélange délibérément et produit par leurs rencontres des constellations chargées de tensions. Ce sont ces tensions qui, en surgissant sur un même espace hétérotopique à cause de la coprésence de plans différents, constituent la puissance subversive du projet de *l'Atlas Group*. Rien ne semble y avoir une place déterminée, tout semble être pris dans des rapports fluctuants, en devenir. *L'Atlas Group* vacille ainsi sans cesse entre des pôles différents qui se déplacent avec les rapports dans lesquels ils sont pris.

Walid Raad nous confronte constamment à des éléments à l'apparence stable et cohérente, qui s'avèrent au deuxième regard être équivoques, polysémiques et reposer sur des logiques multiples engrenées de maintes façons. Mais pour saisir ces logiques, ces pistes qui s'annoncent à travers l'assemblage des éléments hétérogènes, pour déplier ces figures complexes et saisir les forces contradictoires à l'œuvre, il est utile de déficeler ces liens afin de voir comment ils sont entrelacés. Il est important d'insister sur ce double

mouvement en cours dans *l'Atlas Group* : il y a identité dans les parts reconnaissables, mais celle-ci est prise dans le procès de sa propre dilution ; et il y a multiplicité qui tend à rejeter les bords du projet vers l'extérieur. Les deux sont constamment rapportées l'une à l'autre. Nous avons vu à plusieurs reprises comment Walid Raad semble d'abord produire des dispositifs déterminés reconnaissables : celui qui lie un public à une œuvre ou une institution, celui qui lie une image à sa légende, celui qui connecte un réel à une représentation. Mais il introduit aussitôt un écart qui empêche l'identification, l'assimilation et la classification trop rapides. Il ouvre à nouveau ce dispositif à son dehors et incite à le repenser autrement depuis son intérieur. D'un même geste, dans une même figure, il instaure un ensemble à l'apparence cohérente et fait trembler les identités présupposées qu'il met en place. *L'Atlas Group*, ses documents et sa structure, exige donc des mouvements de saisie et d'appréhension complexes et discontinus.

Walid Raad mobilise ainsi, lorsqu'il évoque l'histoire, à la fois une association avec l'institution qui s'en charge – en dédoublant immédiatement ses lieux potentiels, une temporalité qui se trouve aussitôt complexifiée, problématisée, surchargée – et les rapports compliqués entre un fait et ses médiations, un événement et ses représentations. Quand il dit archive, il le comprend non seulement en tant qu'institution (et en tant que manque, voire peut-être impossibilité d'une telle institution au Liban), mais aussi en tant que concept foucauldien visant la régularité d'un discours et ses visibilitées.

Aux documents, à l'apparence à la fois innocente et surchargée de signes contradictoires, s'ajoute une strate importante lorsque nous les pensons à partir de leur rapport inhérent avec la structure qui les comprend ; or cette structure n'est pas stable et close, mais oscille entre le modèle d'un centre d'archives réellement existant, sa compréhension en tant que concept embrassant des régularités discursive et celui de l'atlas dans le sens que lui accorde Georges Didi-Huberman à partir des travaux d'Aby Warburg, avec leurs fonctionnements et leurs apparences respectives. Cette structure est donc elle-même équivoque, multiple. Elle fonctionne différemment, malgré sa ressemblance avec des organismes institutionnalisés, et diverge sur plusieurs plans. En même temps, ce sont ces documents complexes qui nous incitent à repenser les concepts et formes dans lesquels ils semblent s'inscrire.

Le dehors dans le dedans

L'œuvre de Walid Raad fait ainsi circuler des concepts et des signes, des formes et des contenus, des dispositifs et leur dehors, qui s'affectent réciproquement et se rencontrent dans des constellations complexes chargées de tensions. Comment saisir cette étrange figure qui plie le dehors, l'autre, sur le dedans, qui redistribue sans cesse les places de l'extérieur et de l'intérieur, en

décalant ainsi perpétuellement l'objectif ? Comment se décline ce dehors dans le dedans, et inversement ? Et, avant tout, qu'est-ce que nous entendons ici par dehors ?

L'Atlas Group intègre toujours plusieurs strates dans ses figures variées, stimule la perception d'une différence dans l'identité présumée de ses éléments à travers leur spectre de sens. Le plan du dehors sera constitué par la rupture qui s'immisce dans la perception et l'interprétation des signes, dans les concepts et dans les images, par leur rencontre avec d'autres, dissemblables, dans une phrase-image ou un dispositif. Ce dehors n'est pas simplement la coexistence de deux éléments contradictoires, mais la rencontre entre des éléments hétéroclites qui fonctionnent sur différents registres, l'entre-deux qui problématise mutuellement des positions divergentes, qui n'est pas extérieur aux documents, aux dossiers ou au dispositif : il en est une partie constitutive. Le dehors – ce qui ne se laisse pas saisir avec la logique du dedans, ce qui rompt la lecture et la saisie – agit ainsi *dans* le dedans (si l'on comprend le dedans comme un agencement identitaire qui se donne comme ensemble cohérent), brise la possibilité de le considérer dans son intériorité. Deleuze écrit à propos de Foucault :

[c]'est que l'intérieur suppose un début et une fin, une origine et une destination capables de coïncider, de faire « tout ». Mais, quand il n'y a que des milieux et des entre-deux, quand les mots et les choses s'ouvrent par le milieu sans jamais coïncider, c'est pour libérer des forces qui viennent du dehors, et qui n'existent qu'en état d'agitation, de brassage et de remaniement, de mutation.³²⁴

Le dehors, ou les présences du dehors qui traversent le projet de Walid Raad sont aussi une force transformatrice qui déclenche une révision des identités apparentes, une pensée de leur constitution à partir de leurs bords, un changement du regard. C'est parce que ce qui apparaît comme donné, comme identique à lui-même, comme évident, est aussitôt, par des déplacements discrets ou des mises en rapport insolites, rendu étranger à lui-même que ce travail est déclenché. « Le dehors n'est pas une limite figée, mais une matière mouvante animée de mouvements péristaltiques, de plis et plissements qui constituent un dedans », écrit encore Gilles Deleuze « non pas autre chose que le dehors, mais exactement le dedans du dehors. »³²⁵

Chez Deleuze (dans sa lecture du Foucault tardif), le dehors est donc loin d'être simplement l'extériorité par rapport au dedans, ou un autre dedans qui sera coprésent au premier, mais il est compris positivement, en tant que force qui travaille le dedans. *L'Atlas Group* mobilise une telle force du dehors, entendu comme mouvement transformateur empêchant de fixer des évidences. Les différentes positions et perceptions suscitées et multipliées par le projet, qui

³²⁴ Deleuze, *Foucault*, Éd. de Minuit, 1986 / 2004, p.93.

³²⁵ *ibid.*, pp.103,104.

alimentent l'objet – l'histoire contemporaine libanaise, qui apparaît ainsi comme l'horizon jamais atteint – semblent produire cet effet constructif du dehors par leur rencontre à des moments différents et leur intrication.

Nous avons vu comment Walid Raad nous prive d'une plateforme indépendante qui pourrait déterminer les limites qui séparent l'objet à connaître des sujets qui le captent, et distribuer des places à des éléments distincts. Dès qu'il y a apparence d'ordre, il se trouve aussitôt mis en abîme. L'hétérotopie raadienne nous met devant cette difficulté de penser non pas sur, mais avec et à travers l'insistance des rapports en devenir. Ceci commence déjà avec la simple désignation du projet, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cette thèse : dans un même geste, Walid Raad nous apprend qu'il s'agit d'un centre de recherche et d'archives, et que son fonctionnement est singulier, mélangeant délibérément fiction et réalité documentaire et fonctionnant selon des catégories flottantes. L'ordre de son discours mobilise la disposition reconnaissable à laquelle il fait appel tout en la minant immédiatement par son entrelacement avec un dehors, c'est-à-dire à travers la rencontre avec des dissemblances, qui la problématise et qui ne cesse de redistribuer les partages autrement. C'est souvent à travers l'apparence d'un ordre qui semble conforter les délimitations et les identités des mots et des choses que s'opère le travail du dehors qui détourne subtilement le centre de l'intérêt en multipliant les pistes.

Le travail du dehors est ainsi un travail à travers des rapports multiples, qui a des répercussions sur les formes, les pratiques et les concepts à l'œuvre. Dans cette partie, nous allons examiner comment ce travail agit sur des conceptions extérieures, mais intériorisées par *l'Atlas Group* : comment penser le *dissensus* à l'œuvre à l'égard de l'histoire, de l'archive, des documents ? Comment articuler leur variabilité, et comment saisir les mouvements conceptuels qui les traversent ? Quels sont les rapprochements, les voisinages intimes s'immisçant dans ces conceptions, et comment les affectent-ils ? Quels sont leurs effets possibles au niveau politique, philosophique et historiographique ? Car, nous l'avons vu, les archives de *l'Atlas Group* sont loin d'être un simple jeu gratuit ou une fiction déconnectée du réel, au contraire : ce dernier se reflète en elles de multiples façons et est constamment questionné, problématisé, déplacé. La critique de Walid Raad s'étend aussi bien aux institutions qu'aux concepts, aux statuts qu'aux objets supposés les représenter, aux images qu'aux mots. Dans ce chapitre, nous allons examiner comment cette critique fonctionne, comment le dehors travaille à l'intérieur des documents et du dispositif et comment les agencements des figures y contribuent, afin de déceler des pistes instillées par *l'Atlas Group* pour repenser l'histoire dans ses rapports multiples avec la politique, les images et les concepts.

Penser l'archive avec l'Atlas Group

Quel bonheur d'être avant le commencement !

Unica Zürn, *L'Homme-jasmin*.

Commençons notre enquête sur ce travail du dehors – qui fonctionne comme une machine critique des institutions auxquels Walid Raad fait implicitement appel (l'archive, l'historiographie, et leurs outils, lieux et concepts) – par une mise en constellation qui confronte les archives de *l'Atlas Group* avec la constitution des centres d'archives conventionnels. Qu'advient-il de ce modèle auquel il ressemble sur plusieurs plans, mais dans lequel il glisse discrètement d'autres prémisses?

Un monopole dispersé

Un premier indice peut être sa propre localisation dans deux lieux à la fois : à New York aux États-Unis, et à Beyrouth au Liban. Nous avons déjà remarqué plus haut dans cette thèse que *archive* ne veut pas dire la même chose dans ces deux lieux géopolitiques, et que la simple localisation dans ces deux endroits réellement existants induit déjà un certain conflit³²⁶. Il est

³²⁶ Voir aussi p.ex. Christine Jungen et Candice Raymond, *Introduction. Les trajectoires matérielles de l'archive*, Ateliers d'anthropologie. Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative 36 / 2012 : Pratiques d'archives, revue en ligne, <http://ateliers.revues.org/9080> (vérifié le 20 août 2013) : « Rappelons [...] que les catégories et les pratiques relatives aux 'archives' telles qu'elles ont été élaborées dans la tradition française et plus largement européenne ne recouvrent que partiellement celles existant ailleurs, en particulier dans les pays du Moyen-Orient. Loin de représenter, à l'instar de l'élaboration de la tradition archivistique en Europe, la marque de la continuité de l'État, les archives des administrations y étaient souvent détruites lors des changements dynastiques, au point que pendant longtemps le monde musulman a été considéré comme un 'désert documentaire' par les historiens européens formés dans la tradition d'archives étatiques. À ce 'désert' a toutefois succédé aujourd'hui une véritable inflation d'entreprises archivistiques, avec la prolifération de centres fondés notamment sous l'impulsion des États collectant et conservant des documents historiques sous toutes leurs formes. Bien plus que d'Archives nationales ayant vocation à conserver les traces des administrations publiques, ces centres s'inscrivent en premier lieu dans un projet mémoriel et historique qui vise à soutenir et renforcer la légitimité de cadres étatiques récents.

Le développement et le déploiement de l'idée d'archives repose ici sur une combinaison de l'*arshif* (version arabisée du terme français) avec les notions d'une part de *mahfūzât*, désignant ce qui est conservé, préservé, et d'autre part de *wathîqa* (pl. *wathâ'iq*), « document » (et, par extension, document historique), qui renvoie quant à elle au registre de ce qui est fiable, sûr. Portés notamment à partir de la première moitié du XX^e siècle par des historiens arabes formés à l'histoire positiviste européenne qui, souvent, ont été les premiers à développer un intérêt local pour l'archive comme matériau légitime pour attester l'histoire, ce développement et son extension à des champs extérieurs à la pratique historiographique se déclinent selon différentes lignes de force : l'*arshif* peut ainsi renvoyer aux fonds conservés par les administrations, mais opère surtout dans une dialectique avec les institutions d'archives occidentales. La *wathîqa*,

significatif de noter que, aux Etats-Unis, il existe une multitude d'archives, historiques ou autres, y compris nationales (*National Archives and Records Administration*), qui se sont établies en tant qu'institutions pertinentes pour déployer des connaissances, tandis qu'au Liban, la question des archives (surtout historiques) reste jusqu'à ce jour traversée par des enjeux politiques hautement conflictuelles. L'instauration d'un centre d'archives officiel centralisé, étant donné l'hétérogénéité des acteurs politiques, l'instabilité et la faiblesse de l'état, frôle l'impossible, et en effet, le Centre des archives nationales, créé en 1979, n'a jamais été en mesure de pleinement assurer sa mission, qui porte en théorie à la fois sur les archives des administrations publiques et sur « tout autre document ou élément qui constituent une expression authentique du patrimoine de la société »³²⁷. Les fractures issues de la guerre et l'incertitude générale concernant l'avenir du pays préviennent toute initiative significative de constitution d'archives.³²⁸

Tandis que l'existence de centres d'archives en tant que lieux de productions de connaissances ne semble pas poser problème en soi aux États-Unis (bien que certains contenus ou orientations puissent être contestés, interdits ou écartés), elle constitue un nœud problématique dans lequel se rencontrent de multiples enjeux hétérogènes et conflictuels au Liban.

L'Atlas Group fonctionne sur le seuil entre ces deux situations très différentes, et les plie l'une sur l'autre, sans que l'une ne soit première : les deux – l'une qui accepte le « principe » archivistique, et l'autre dans lequel ce principe reflète une concentration d'antagonismes profonds, coexistent de manière égale dans *l'Atlas Group*. L'archive se présente ainsi, irréductiblement, à la fois comme structure établie *et* comme dispositif problématique. Nous sommes donc incités à penser l'archive, les archives, à

terme le plus communément employé, désigne d'une manière générale tout document à valeur historique. À ces termes peuvent toutefois également être accolés, comme dans le cas de la mobilisation de 'documents-témoins' [...] des notions comme celles de *sijill*, l'enregistrement ou le registre, de *hujja*, la preuve dans son acception juridique, ou encore de *shahâda*, certificat mais aussi témoignage – tous exemples de la manière dont peuvent s'imbriquer des registres de l'oralité et de l'écrit, du juridique et de l'historique, du document mais aussi de la démonstration d'autorité de celui qui le détient.

À ces différents registres qui opèrent dans la notion d'archives se conjugue la confrontation aux entreprises, avant tout européennes, de constitution d'archives sur le monde. L'inflation « archivale » que connaît aujourd'hui la région se laisse lire, en premier lieu, comme une affirmation locale face aux formes d'archives impériales constituées en Occident – soit des entreprises de savoir panoptique développées par les puissances coloniales. »

³²⁷ Art. 2 du règlement intérieur du Centre d'archives nationales, publié dans le Journal Officiel libanais n° 21 du 24.5.1979.

³²⁸ Cette question constitue aussi le point de départ d'un autre projet archivistique, UMAM. Ce centre de recherche et de documentation indépendant a été créé en 2004 par Monika Borgmann et Lokman Slim à la suite du tournage de leur film « Massaker » pendant lequel ils ont constaté la quasi-impossibilité d'accéder à des documents relatifs aux guerres civiles libanaises. Aujourd'hui, UMAM héberge un grand fonds d'archives imprimées et audiovisuelles se rapportant à la période des guerres, à partir duquel différents projets ont été montés et sur lequel des artistes et des chercheurs sont invités à travailler.

partir de leur nature intrinsèque, en tant que point d'une rencontre dissensuelle qui confronte les enjeux dans deux lieux géographiques, culturels et surtout politiques particuliers. *L'Atlas Group* opère dans les deux sens à la fois : Walid Raad met en question l'évidence apparente, l'acceptation qui n'interroge pas les consensus sur lesquels une telle constitution des centres d'archives est basée aux États-Unis ou, plus largement, dans le monde dit occidental, tout en dévoilant également les enjeux politiques libanais qui semblent barrer l'accès à une quelconque plateforme critique de leurs conditions. Ces divergences jettent, à contrecoup, une lumière différente sur le nœud conceptuel et politique qui constitue l'institution archivistique. Avant de comprendre comment la critique se déploie à travers la constellation raadienne surchargée de tensions, regardons de plus près quels principes sont à l'œuvre dans les archives réellement existantes afin d'en déceler des points critiques.

Le dispositif archivistique

Que dit-on lorsqu'on parle d'Archives ? Ce n'est pas une question si simple, et la réponse dépend de l'angle sous lequel on l'examine. Commençons par l'institution archivistique dans sa forme « commune ». « Les origines de nos Archives modernes », écrit Michel de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire*,

impliquent déjà, en effet, la combinaison d'un *groupe* (les 'érudits'), de *lieux* (les 'bibliothèques') et de *pratiques* (de copiage, d'impression, de communication, de classement, etc.). C'est, en pointillés, l'indication d'un complexe technique, inauguré en Occident avec les 'collections' rassemblées en Italie puis en France à partir du XV^e siècle, et financées par de grands mécènes pour s'approprier l'histoire (les Médicis, les ducs de Milan, Charles d'Orléans et Louis XII, etc.) Là se conjuguent la création d'un nouveau *travail* ('collectionner'), la satisfaction de nouveaux *besoins* (la justification de groupes familiaux et de politiques récentes grâce à l'instauration de traditions, de lettres et de 'droits de propriété' propres), et la production de nouveaux *objets* (les documents que l'on isole, conserve et recopie) dont le sens est désormais défini par rapport à un tout (la collection). Une science qui naît ('l'érudition' du XVII^e siècle) reçoit avec ces 'établissements de sources' – institutions techniques – sa base et ses règles.³²⁹

Les archives modernes, telles qu'elles se présentent en Occident, sont donc, dès qu'elles surviennent, constituées comme une machine complexe, qui produit et comprend des éléments hétérogènes, des pratiques et procédés spécifiques, des personnes initiées et des objets fabriqués. Ensemble, ils forment un dispositif opératoire. Bien que les techniques et appareils se transforment au gré du temps, le fond de l'opération archivistique reste le

³²⁹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard folio, 2002, p.101.

même. Sa performativité s'articule sur plusieurs niveaux : elle accumule des données, donne lieu à une histoire à écrire, légitime ce qui peut y entrer en tant que matériau et ce qui en sera exclu, transforme des documents en vue du corpus et désigne les positions des archivistes (qui gèrent les archives) et des utilisateurs. C'est une institution puissante, qui monopolise les documents qu'elle comprend et qui prédéfinit les conditions d'accessibilité et de consultation.

Jacques Derrida développe son concept d'archive au singulier³³⁰ à partir de ses origines grecques : « le sens de ,archive', son seul sens, » écrit-il, « lui vient de l'arkheîon grec : d'abord une maison, un domicile, une adresse, la demeure des magistrats supérieurs, les archontes, ceux qui commandaient. »³³¹ L'archive est donc avant tout un lieu fixe, une demeure de personnes munies du droit du maître de la maison, qui autorise les opérations archivistiques. Le pouvoir d'un centre d'archives vient alors de sa localisation en un lieu monopolisant, qui a une entrée et une sortie, un intérieur et un extérieur, un dedans qui est géré par un ordre et un dehors qui en est exclu, qui est son autre. Construire une archive, c'est créer une frontière entre les deux, c'est en même temps instaurer une logique d'intérieure qui fonctionne selon des modalités et prémisses propres, et avec ses propres lois et définitions, et qui « protège » cet intérieur des forces chaotiques qui traversent son extérieur.

L'archive est administré, toujours selon Derrida, par deux principes qui sont assemblés et mis en rapport d'après une certaine étymologie du mot :

Arkhé, rappelons-nous, nomme à la fois le *commencement* et le *commandement*. Ce nom coordonne apparemment deux principes en un : le principe selon la nature ou l'histoire, là où les choses commencent – principe physique, historique et ontologique –, mais aussi le principe selon la loi, là où des hommes et des dieux commandent, là où s'exerce l'autorité, l'ordre social, en ce lieu depuis lequel l'ordre est donné – principe nomologique.³³²

Ces deux « principes » distincts, qui ont chacun en soi leur complexité, sont donc intimement liés et constamment rapportés l'un à l'autre dans le concept d'archive ; ils décrivent son agencement particulier. L'un définit une origine, un départ, un avènement, qui constitue en même temps l'établissement et la légitimation d'un pouvoir spécifique, une gouvernance, une souveraineté, qui est, à son tour, rattaché à la souche. Ce lieu est ainsi chargé d'une puissance de fondement, de création selon des règles établies par ceux qui

³³⁰ Comme chez Foucault, ce concept est employé au singulier, contrairement à son usage dans la pratiques archivistique ou il apparaît au pluriel pour désigner l'institution ; une archive sera un seul document d'archives.

³³¹ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Éd. Galilée, 1995, p. 12.

³³² *ibid.*, p.11

détiennent l'autorité. En résumé, il est tout entièrement constitué par le pouvoir politique qui l'institue et l'administre. Parler d'un centre d'archive, c'est parler d'un espace politique, et la politique de l'archive est intrinsèquement liée à un pouvoir à la fois fondateur et ordonnateur, à une instance ou une personne qui décide non seulement de ce qui entre ou non dans cet espace, mais qui règle aussi comment les documents y sont répartis, regroupés, classés. Elle traverse les opérations à l'œuvre et a des répercussions sur ses objets.

L'archive archivante

Il ne s'agit donc pas d'une simple récolte aléatoire de bribes de mémoires, de documents dispersés, loin de là : l'archive définit un principe d'ordre ainsi que des procédés à suivre afin qu'une trace puisse se *transformer* en document d'archive. « [L]a structure technique de l'archive *archivante* », écrit encore Jacques Derrida, « détermine aussi la structure du contenu *archivable* dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement. »³³³ L'opération d'inclusion des données dans un corpus d'archive est donc transformative : non seulement elle charge les documents avec des qualités (l'authenticité, la pertinence, leur lien intrinsèque avec le thème du fonds), mais elle *produit* aussi l'événement exprimé par le document en tant que fait mémorable sous cette forme à partir de laquelle l'écriture historique peut s'effectuer. La transformation en cours s'effectue sur plusieurs niveaux : il est d'abord important que la trace soit reconnue en tant que telle, ce qui implique la vérification et la confirmation de son origine. Puis, une place lui est accordée au sein d'un corpus : en tant que trace *de* quelque chose, elle est contextualisée, classifiée et ainsi subordonnée à une catégorie, si large soit-elle. Désormais, elle devient donc une composante constitutive d'un corpus parmi d'autres. De par cette catégorisation, des liens se tissent entre elle et d'autres traces adjacentes, et la logique qui les rassemble toutes, et qui est régie par l'institution puissante qui les héberge, se consolide encore. Les traces que l'on rencontre dans un centre d'archives institutionnel sont donc manifestement différentes des traces quelconques : elles sont des traces spécifiques, domestiquées d'une certaine manière par leur soumission à un ordre extérieur.

Pour instaurer un centre d'archive – corrélativement à l'opération de chaque inventaire, comme nous avons vu plus haut – il est donc nécessaire de se baser sur une ligne directrice, un thème ou une délimitation de ce qui est censé entrer dans les fonds (archives juridiques, archives historiques, archives personnelles ou familiales etc.), voire sur une idée *de quoi* ces archives sont des archives. S'il s'agit par exemple d'un centre d'archives historiques, il est

³³³ *ibid.*, p. 34.

nécessaire d'avoir une idée, même générale, de cette histoire afin de déterminer quelles données y seront associées et censées entrer dans le corpus. Ce qui ne veut, certes, pas dire que l'histoire potentielle à construire à partir des documents soit ainsi fixée, stabilisée, déterminée une fois pour toutes, au contraire : les historiens la travaillent sans cesse, modifiant les prémisses, logiques et perspectives et repensant sa mise en récit. Mais puisque les centres d'archives sont ce lieu qui héberge les documents à consulter pour effectuer une recherche historique, les historiens aussi sont contraints de s'accommoder, jusqu'à un certain point, d'une certaine idée prévalante (qui n'exclut ni sa mise en question ou sa critique, ni sa confrontation avec d'autres idées).

Les archives sont donc basées sur des prédéfinitions de leur sujet et intimement liées avec eux : pour instituer un centre d'archives historiques, il est nécessaire d'avoir déjà pensé l'histoire, plus précisément cette histoire spécifique (l'histoire nationale d'un pays par exemple, ou une histoire alternative à l'histoire dominante, comme c'est par exemple le cas avec la Fondation arabe pour l'image dont Walid Raad a été membre pendant de nombreuses années³³⁴). Pour qu'il y ait archive, il faut savoir à quoi elle se réfère, sous quel signe un thème est circonscrit par la totalité des documents qui entrent potentiellement dans son corpus. Si l'on pense avec Walter Benjamin que l'histoire (historiciste, au moins) est écrite par les vainqueurs,³³⁵ ou, avec Reinhard Koselleck, que « c'est un principe d'expérience qui se laisse toujours vérifier que de dire que l'histoire est faite par les vainqueurs à court terme, mais qu'ils ne sauraient en aucun cas la dominer sur le long terme »³³⁶, la question de l'autorité des dominateurs (ceux qui ont gagné une guerre, ceux qui remporte la victoire d'une lutte de classes) reste importante non seulement pour l'histoire, mais aussi pour les archives censées recueillir les documents à partir desquels il devient possible de l'écrire. Car, comme le dit Derrida, « [l']archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé, que ce soit répété dans l'avenir. »³³⁷

Compris dans un corpus qui leur accorde du sens, ces documents renvoient ainsi à la fois à une connaissance spécifique – reconnue déjà *avant* leur découverte, par leur présence dans ce corpus précis qui s'est chargé d'eux et qui leur accorde *déjà* une place dans l'inventaire des savoirs possibles – et à la potentialité de connaissance inédites. Car l'archive est aussi le lieu qui abrite un commencement dans le sens où les documents qui s'y trouvent constituent des traces susceptible d'ouvrir vers un commencement de leur histoire. Derrida

³³⁴ Voir annexe.

³³⁵ Voir Walter Benjamin, « Sur le concept de l'histoire », *op.cit.*, p. 432.

³³⁶ Reinhard Koselleck, *L'Expérience historique*, Seuil / Gallimard, 1997, p. 238.

³³⁷ Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, *op. cit.*

l'annonce avec ses titres de chapitres (Prière d'insérer ; Liminaire, Exergue ; Préambule ; Avant-Propos ; Thèses ; Post-scriptum) : dans l'espace archival, on est toujours dans *l'avant*, face à des potentialités qui vont émerger, devenir manifestes, s'extérioriser à travers leur étude. Dans ce sens, les documents compris dans un centre d'archives sont latents ; ils attendent d'être actualisés, de constituer un point de départ pour une recherche.

Comme la métaphysique engendre la vérité [écrit Knut Ebeling], l'archive produit de la réalité. Toutes les deux consignent et déplacent cette 'transparence morte' (Blanchot), qui transforme des présences recueillies en trésors matériels. Tout réel peut devenir un trésor par sa sauvegarde, mais ce n'est pas tout. Car inversement, le réel n'est engendré que par sa sauvegarde. Le lieu de sauvegarde [*Speicher*], l'archive, est donc le trésor véritable.³³⁸

Le double mouvement à l'œuvre dans l'archivage est ceci : en arrachant un fragment d'une réalité, une trace, à un réel passé, en l'intégrant dans un présent qui le transforme en document d'archive, selon les règles du corpus et de l'institution, ces données stabilisées en un lieu deviennent en même temps des trésors à déployer, un commencement possible pour des enquêtes plus hétérogènes. L'archive organise ces documents, les transforme avec des lois internes qui déterminent l'accès aux données, leur conditions de consultation, leur classification et leur ordre. Il est significatif de considérer les documents exclus, perdus, interdits ; ceux dont la consultation est impossible et qui ne peuvent donner lieu à la découverte d'une connaissance, étant écartés de l'ensemble. C'est en même temps à partir de l'archive – qui conserve et organise des traces-trésors – que se déclenche, potentiellement, une recherche subversive.

C'est le moment de décision, d'acceptation de la base sur laquelle une histoire s'érige – ou, plus précisément, de la base qui peut servir de plateforme à l'écriture de l'histoire (dans ses diverses formes : continue ou discontinue, macro ou micro, en confirmant ou en déconstruisant la version consensuelle en cours) – qui devient hautement problématique au Liban. Ses guerres, nous l'avons vu, n'ont pas à proprement parler été gagnées par les uns ou les autres, n'ont pas produit des vainqueurs et des vaincus qui pourraient décider d'une base sur laquelle l'histoire serait construite. À la place d'une version officielle et de ses contestations ou versions alternatives, nous avons affaire au Liban à un espace hétérogène, à l'apparence blanc, mais qui est traversé de couches conflictuelles multiples, trop entrelacées pour se laisser extérioriser, et qui ne sont saisissables que dans le jeu de leur insistance. Ce qui semble être

³³⁸ Knut Ebeling, « Das Gesetz des Archivs » in : *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, (p. 61-88) éd. Knut Ebeling et Stephan Günzel, Kulturverlag Kadmos Berlin, 2009, traduit par l'auteur.

impossible, c'est de définir un point de commencement pour l'histoire à construire, point d'après lequel les différentes données pourraient se décliner. Chaque attribution apparaît en effet comme *déjà* prise dans la politique d'un camp contre un autre, instrumentalisable afin de consolider une position politique contre une autre. La portée conflictuelle et la charge politique du geste fondateur, qui nécessite une autorité s'appropriant le droit du maître de la maison, apparaissent à travers l'impossibilité de stabiliser un tel espace dans lequel on pourrait ériger une plateforme susceptible d'ouvrir, à partir des traces, vers une histoire controversée. Il semble donc, dans ce contexte particulier, qu'il ne soit pas même possible de produire une apparence de plateforme la plus « objective » possible. En d'autres termes, l'archive n'est pas considérée comme un espace recueillant une multitude de données divergentes et donc comme lieu neutre et ouvert rassemblant des traces à suivre selon des voies et des intentions hétérogènes. Dissocier des données de leur charge politique affectant immédiatement le présent, les déclarer comme traces d'un autre temps, passé, s'avère être impraticable.

Nous retrouvons donc cette tension conflictuelle déjà évoquée plus haut : au Liban, l'histoire ne semble pas constituer un temps autre, mais ses forces agissent dans et sur le présent, et toute tentative d'en extraire des moments spécifiques du passé afin de les examiner sous une autre lumière leur fait rejoindre instantanément l'actualité. Le contraste avec la situation en « Occident » – où cette opération de trancher le temps en un passé (représenté par des documents) et un présent (susceptible de s'en emparer, mais qui en est clairement distinct), constitue une construction de la réalité historique largement acceptée – est flagrant. C'est, comme le précise Michel de Certeau, un concept d'histoire spécifique qui instaure cette temporalité particulière chère aux historiens occidentaux, et qui sépare un présent d'un passé afin de l'élucider. Il écrit : « *L'histoire moderne occidentale commence en effet avec la différence entre le présent et le passé.* »³³⁹ Il s'agit donc d'une construction occidentale qui est loin d'être si évidente que cela³⁴⁰ :

*L'historiographie [occidentale] tend à prouver que le lieu où elle se produit est capable de comprendre le passé : étrange procédure, qui pose la mort, coupure partout répétée dans le discours, et qui dénie la perte, en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir. Travail de mort et travail contre la mort.*³⁴¹

Avant d'examiner comment *l'Atlas Group* assimile ces deux perspectives antagoniques, regardons de plus près comment ce partage du temps historique se présente, et comment il est légitimé.

³³⁹ Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, op.cit., p. 15.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

Les deux moments de l'archive

Dans la pratique archivistique occidentale, on décèle deux moments différents associés aux documents d'archives : le premier concerne les documents avant leur entrée dans l'archive – leur production (par écrit, enregistrement ou autre), qui ne se fait pas dans le centre d'archives même, mais par exemple dans une administration, dans un tribunal ou dans un commerce ; le deuxième moment, qui les transforme et leur accorde une place spécifique au sein de l'ensemble, est constitué par leur mise en archive, (l'opération *archivante*, comme dit Derrida) c'est-à-dire leur entrée dans un fonds ; leur mise en collection, leur insertion dans l'inventaire et leur organisation au sein de l'ensemble. C'est lors de ce deuxième moment, lors de sa réorganisation qu'un document devient « une archive » à proprement parler. Avant cela, ce sont des documents stockés dans des fonds « vivants », c'est-à-dire encore en usage. C'est au moment où leur valeur actuelle disparaît, qu'ils deviennent « périmés » pour ainsi dire, qu'ils entrent dans l'espace archivistique. « Sont donc des critères de l'archive la scriptualité (et, avec cela, la matérialité de l'information), l'organisation et l'ordre ainsi que l'abolition de son affectation d'origine »³⁴², écrit Dietmar Schenk à cette égard.

Avec leur entrée dans l'espace archivé, les documents acquièrent un pouvoir spécifique qui découle de l'institution, et ce pouvoir est lié aux deux temps qui entrent en jeu dans la constitution d'archives – c'est son entrée dans l'institution qui charge le document de son pouvoir de dire ou de témoigner, parce qu'il ne circule plus activement, parce qu'il est arraché de son contexte d'origine, parce qu'il n'est plus utilisé en tant que tel, parce que l'institution l'a reconnu et accrédité en tant que source valable d'un passé. On retrouve la même logique en deux temps dans les archives constituées par des chercheurs en différentes sciences humaines, où elles deviennent des outils de travail pour la recherche. Mais leur organisation diffère :

En histoire, mais aussi en ethnologie et en anthropologie, la préservation d'éléments collectés et leur classement n'est pas un point d'arrivée mais un point de départ de la recherche et du développement des connaissances. L'accumulation raisonnée d'objets ne s'effectue jamais dans le seul objectif de faire collection. On rassemble afin de pouvoir étudier et décrire, on classe et on répertorie afin de pouvoir comprendre. La constitution d'une archive est donc conçue comme moment de recherche, une étape au sein d'un processus de construction de savoirs. [...] Les archives scientifiques suivent généralement un cheminement où les deux moments de la *constitution* d'un fonds et de la *restitution* d'une étude sont bien distincts, parce qu'ils renvoient à des dimensions

³⁴² Dietmar Schenk, *Kleine Theorie des Archivs*, Franz Steiner Verlag, 2008, p. 27, traduit par l'auteur.

complémentaires d'une recherche mobilisant des compétences différentes.³⁴³

Même s'il ne s'agit pas d'un organisme archivistique, mais d'une seule personne ou un groupe de recherche qui se chargent de constituer un fonds de documents d'archives, les deux moments par lesquels passe un documents pendant une recherche restent donc habituellement distincts : en tant que traces venant d'un temps autres, les documents ne sont plus modifiés après leur entrée dans le corpus. Le geste de collectionner reste un acte d'accumulation systématique et exhaustive de données. Il s'agit d'enregistrements ou de collections de documents extérieurs, ceux qui vont, *ensuite*, après la constitution du corpus, être examinés. C'est ce décalage entre leur « vie » et leur classement ultérieur qui définit leur changement de nature : c'est au moment où ils sont arrachés de leur contexte, arrachés de leur opérationnalité, au moment où il devient possible de les considérer comme *autres*, coupés du présent potentiel qui les actualise, qu'ils acquièrent leur statut de document de travail.

Les documents – dans un centre d'archives institutionnalisé, mais aussi ceux qui sont rassemblés en vue d'une recherche en science sociales – sont donc décalés d'une certaine manière, et c'est dans ce décalage que l'analyse et l'écriture de l'histoire acquièrent leur sens : extraits de leur contexte original (leur utilité première, leur inscription dans des procédés spécifiques, leur fonctionnement au sein d'un certain ordre), les documents deviennent témoins d'un autre temps, d'une autre réalité, qui n'est plus en continuité directe avec le présent qui les utilise pour produire un savoir. C'est parce qu'ils sont extraits de leur contexte « d'origine », parce qu'ils sont, pour ainsi dire, stabilisés par l'institution archivistique (qui garantit qu'ils ne seront désormais plus modifiés une fois introduits dans le fonds), qu'ils peuvent être considérés comme source pour la production d'un savoir portant sur l'histoire.

Le travail sur les 'sources' [écrit Michel de Certeau] reçoit des éléments posés sur le sol d'un présent et déjà étiqueté par une société comme 'reliques' (dans les archives, les musées, les bibliothèques, etc.) ; il entérine une géographie du passé comme un donné culturel ; il trouve là une base qui lui est fixée et qu'il ne change pas, ou guère. Le travail ne consiste pas à faire des cartes, mais à faire le jeu. Il commence avec les manipulations dont elles sont l'objet. L'historien trie, coupe, reclasse et déplace les documents selon des règles proportionnées à des opérations et des codes de lecture. Autrement dit, avec des éléments qui lui sont donnés comme 'passés' – mais dans le désordre –, il effectue une 'préparation' (au sens chimique du terme). Les signifiants dispersés dans la culture et qualifiés par elle d'« anciens » sont découpés selon des pertinences, disposés selon un ordre, mués en

³⁴³ Christophe Khim, « Ce que l'art fait à l'archive », in : *Critique Tome LXVI – N° 759-760*, août-septembre 2010, pp. 707-718, pp. 710 et 711.

objets traitables. À cet égard, l'altérité reçue comme un *fait* est, par une série d'opérations, ramenée à une *raison* qui la rend assimilable, 'compréhensible'.³⁴⁴

L'acte de les examiner afin d'élucider quelque chose par rapport à leur passé à partir de la position présente crée donc un dispositif spécifique, à travers le contact matériel et intellectuel entre deux temps, entre un document matériel ancien et le présent d'un chercheur qui s'en empare, son regard actuel posé sur lui, le nouvel ordre qu'il instaure, ses réflexions d'historien qui tente de mettre un peu de lumière sur ce passé qui n'est plus là, sur ce qui est irrémédiablement révolu. L'archive, dans ce sens, est le lieu qui crée une rencontre entre un passé (révolu) et un présent (qui l'actualise en fonction d'une recherche spécifique), à travers les traces qu'il a légué au présent.

Couper nette : l'amnistie

Dans le Liban d'après-guerre, ce point de coupure, d'instauration de deux temps distincts dont l'écart rend possible la distanciation nécessaire à une recherche sérieuse dans un sens occidental, devient problématique. L'histoire se révèle rapidement ne pas pouvoir être considérée comme une affaire de connaissances en sciences sociales uniquement, mais être, avant tout, une affaire politique et juridique qui demeure d'une actualité brûlante. La situation est paradoxale : d'un côté, la guerre est déclarée comme terminée depuis les accord de Taef en 1989, et ses affaires semblent être enterrées avec la loi d'amnistie promulguée en 1991. De l'autre, il semble que ce soit justement cette loi, qui est problématiques à plusieurs égards,³⁴⁵ ainsi que ses

³⁴⁴ Michel de Certeau, « L'absent de l'histoire », in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, op.cit., p. 212.

³⁴⁵ En regardant de près la loi d'amnistie libanaise, on voit bien que cette loi, toute en amnistiant la plupart de crimes liés aux guerres civiles – non seulement les meurtres, mais aussi p.ex. les complots, l'espionnage, le vol, la contrefaçon, l'importation et utilisation d'armes et de munition, le kidnapping, et la torture – crée aussi plusieurs exceptions. Tandis que tous les actes qui concernent la sécurité intérieure de l'état sont généralement amnistiés quand ils ont été commis pour des raisons politiques (les meurtres à motifs personnels ne sont pas amnistiés), certains assassinats à caractère confessionnel ou politique, et même leurs tentatives, restent l'objet de poursuites judiciaires – ceux contre des personnes cléricales, les oulémas, les leaders politiques et les diplomates arabes et étrangers. Il y a ainsi une sorte de hiérarchie, ou de différenciation entre les personnes atteintes qui se traduit ici dans la formulation d'une loi qui concerne certaines personnes selon leur fonction, permettant d'enquêter et de rendre effective la peine qui leur a été infligée, pendant que d'autres, qui ont été sujets du même délit, n'ont pas les mêmes droits. De même, tout ce qui a un lien avec le secteur bancaire, la contrefaçon, la contrebande des antiquités et avec le monopole du tabac est exclu de la loi d'amnistie. Il semble que, pour « protéger » la sécurité de l'État, il soit plus important de défendre la sphère économique, le patrimoine et l'équilibre entre les communautés (comme c'est le cas avec l'exception de l'amnistie des « crimes liés à la vente d'immobilier à des personnes étrangères sans licence » ; le problème sous-jacent étant que, par la vente de territoire, une communauté pourrait gagner du terrain par rapport aux autres) que de retravailler publiquement les conflits persistants entre les Libanais, que d'explicitier les crimes qui ont eu lieu et qui continuent à être

répercussions sur la vie politique au Liban (par exemple le fait qu'un grand nombre d'anciens miliciens et responsables de la guerre continue à occuper des positions politiques importantes dans le pays) qui rend impossible d'en finir. En coupant le passé de la sphère juridique, en rendant impossible d'élucider la portée criminelle des « événements », il semble que l'on ait aussi coupé de son fondement la pensée de l'histoire en tant qu'écriture susceptible de produire du sens à partir du passé dans le présent. Comment comprendre la dynamique déclenchée par cette loi et ses répercussions sur l'histoire au Liban ? « Juridiquement, écrit Louis Joinet,

l'amnistie se définit ainsi : que les personnes concernées aient ou non fait l'objet de poursuites, qu'elles aient ou non été condamnées, que la sanction ait ou non été infligée, les faits sont réputés n'avoir pas été délictueux et la peine n'avoir jamais été exécutée. Elle diffère de la grâce qui, n'effaçant pas la condamnation, dispense seulement de l'exécution de la peine ; de la réhabilitation, qui suppose au contraire qu'elle ait été exécutée ; et surtout de la prescription, qui suspend la peine comme les poursuites, au terme d'un délai fixe. »³⁴⁶

Avec l'amnistie, ce n'est donc pas le crime en tant que tel – c'est-à-dire l'acte (passé) dans sa dimension juridique, donc en tant qu'acte susceptible d'être jugé³⁴⁷ – qui est nié, mais il est détaché de son jugement ultérieur : certains actes habituellement considérés comme criminels sont présumés n'avoir pas été des délits dans un contexte précis, et ceci même si les coupables ont déjà été jugés auparavant. Dans d'autres contextes – les périodes avant et après celle qui est couverte par l'amnistie – le crime reste criminel, c'est-à-dire à juger. À la place d'une loi qui définit un « chef d'accusation », nous avons donc affaire à une loi qui disculpe ce qui est déjà accepté, par d'autres lois, comme des chefs d'accusation ; donc à une loi qui change les prémisses sur lesquelles se base un crime spécifié, en ajoutant une condition – celle du contexte dans lequel il a été commis.

Ce qui devient en principe criminel en lieu et place, c'est la diffamation, le fait de porter les faits devant un tribunal après avoir tenté de les rétablir, l'enquête même, l'investigation de ce qui s'est passé, l'élucidation de ces faits qui obligera, éventuellement, leur criminalisation ultérieure selon l'évidence des résultats.³⁴⁸ Dans le quotidien libanais par contre, les diffamations ne sont

présents pour ceux qui les ont vécus. Voir à ce sujet p.ex. Aida Kanafani-Zahar, *Liban. La guerre et la mémoire*, Presses universitaires de Rennes, 2011, surtout pp. 37-40.

³⁴⁶ Louis Joinet, « L'amnistie », in : *Communications* 49, 1989, pp. 213-224, p. 214.

³⁴⁷ Le mot *crime* « doit être compris au sens latin du terme *crimen* qui signifie le chef d'accusation » (Jean-Claude Martin: *Investigation de scène de crime*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p. 3) : *nullum crimen sine lege ; nulla poena sine lege*, il n'y a pas de crime sans loi ; il n'y a pas de peine sans loi.

³⁴⁸ Dans le cas de la première amnistie connue, celle qui a été promulguée à Athènes après le régime des trente en 403 avant J.-C., 113 « amnistie signifie l'interdiction de mise en accusation pour les citoyens et la loi s'adressant aux magistrats et aux jurés d'empêcher des accusations, voire de ne pas procéder à la condamnation, si celles-ci concordent avec les points des accords

pratiquement pas poursuivies. Les souvenirs personnels en revanche, fragments de vécu mémorisés, souvent accompagnés de beaucoup de rancunes, constituent, avec les documents privés, une strate hautement chargée émotionnellement dans le présent politique. Mais cette strate demeure diffuse parce qu'elle ne repose pas sur un travail critique dans un cadre politique ou sur un rassemblement des traces (en tant que « trésors » à exploiter) qui lui servirait de plateforme, mais qui resterait dans une sphère nébuleuse. La loi d'amnistie apparaît ici comme un voile qui tente de dissimuler le passé tout en barrant l'accès à la sphère politique, alors que ce passé censé être réprimé luit constamment à travers elle.

Les années de guerre sont donc à la fois politiquement absentes et (omni)présentes dans le quotidien libanais : elles sont constamment citées, évoquées même ouvertement, mais sans jamais vraiment mener à un débat politique ou une analyse critique officielle, donc sans en tirer de conséquences. Il semble donc que les événements de la guerre n'ont pas pu changer de registre de temps et de sens (au lieu de les inscrire dans un processus de révision historique critique, la loi d'amnistie les a simplement étouffés). La teneur des dits sur ce qui s'est passé, contraints de rester en dehors de la sphère publique et conjointement dans le champ historique, se rapproche ainsi de la sphère des rumeurs dont nous avons déjà parlé auparavant – des informations qui circulent largement, dont la source ne peut pas être vérifiée, d'un contenu incertain, et qui sont capables de mobiliser des suspicions et des instrumentalisation. La loi d'amnistie tente de réprimer la mémoire, tout en l'appellant implicitement et en rendant impossible de la retravailler de manière critique. Ce n'est pas parce que un certain nombre de crimes ne sont pas susceptibles d'être jugés que les actes sombrent dans l'oubli ; leur teneur subsiste sous d'autres formes. Car, comme l'écrit l'historien libanais Fawwaz Traboulsi,

[u]ne des caractéristiques de l'amnésie est qu'elle fait vivre le passé, elle le reproduit et re-interprète (dans le sens théâtrale de l'interprétation) continuellement. Pour ce faire, l'amnésie détache le traumatisme de ses causes. Ou bien, elle lui en invente des nouvelles, des pseudo-causes, secondaires, imaginaires. »³⁴⁹

C'est donc entre autres cette loi d'amnistie qui emprisonne les Libanais dans leur passé qui ne peut s'extérioriser et qui hante leur présent. Ce qui se fait jour, c'est que l'archive et l'écriture de l'histoire qui s'effectue habituellement à

de paix interétatiques. Cette obligation a été renforcée de la part de tous les citoyens et particulièrement des conseillers municipaux et des jurés par des serments. (Andokides I, 90f). Wilfried Nippel, « Bürgerkrieg und Amnestie: Athen 411-403 », in: *Amnestie oder die Politik der Erinnerung*, hg von Gary Smith und Avishai Margalit, Suhrkamp, 1997, p. 113, traduction par l'auteur.

³⁴⁹ Fawwaz Traboulsi, *Les Guerres libanaises : sur la nécessité de se souvenir et le besoin d'oubli*, op.cit., p. 596.

partir d'elle sont intimement liées, voir enchevêtrées, à la sphère juridique et politique dans laquelle elles surviennent. Bien que ces deux domaines – la justice et l'histoire – doivent être distingués sous plusieurs aspects (puisqu'ils reposent sur des temporalités et des logiques différentes, tout en appliquant des pratiques dissemblables et qu'ils poursuivent des fins distinctes), il semble que leur dissociation, au moins dans le contexte libanais³⁵⁰, pose problème. Rassembler et ordonner des traces « authentiques », c'est mettre à disposition des données susceptibles d'être mobilisées en tant que preuves, car, bien que les tâches de l'historien et du juge se distinguent profondément (celui-ci cherchant une vérité normative afin d'arriver au jugement définitif d'une faute commise, celui-là visant une interprétation toujours inédite, une construction de sens jamais irrévocable), tous les deux procèdent en se basant sur la considération de « preuves », comme le remarque Carlo Ginzburg.³⁵¹ Là où il y a trace, surtout trace accréditée, authentifiée, officialisée, il y a des preuves potentielles qui peuvent servir comme point de départ à une enquête juridique ou historique.

Les archives de l'Atlas Group

Les archives de *l'Atlas Group* reposent la question d'un autre agencement et de la portée politique des archives. Mieux : ils la contournent par une ruse qui en éclaire certains enjeux par un détour. En rendant explicite la nature fictionnelle du centre d'archives et de ses documents, Walid Raad échappe aux imbroglios délicats entre justice, histoire et politique qui prévalent au Liban : puisqu'il « ne » s'agit « que » de documents délibérément inventés, qui de plus n'accusent jamais des coupables particuliers ou s'attaquent à de grands événements de guerre, ils ne peuvent être instrumentalisés en tant qu'outils légitimes de lutte confessionnelle. Il semble que ce à quoi ces archives nous donnent un accès sensible et intelligible échappe aux récupérations par les différentes acteurs de la sphère politico-juridique hautement conflictuelle du Liban.

De plus, leur côté anodin, innocent, presque naïf que nous avons évoqué plus haut à plusieurs reprises, joue un rôle important. Il ne s'agit donc pas non plus d'une critique frontale de la condition libanaise à travers un récit intelligible. La ruse à l'œuvre consiste, tactiquement, à ne jamais prendre parti pour des acteurs de guerre concrets, mais à développer une position critique sur les rapports transversaux entre des plans divergents. D'autre part, les archives de *l'Atlas Group* ne prétendent pas non plus avoir une perspective neutre : cette

³⁵⁰ Remarquant pourtant que la question de l'historien en tant que témoin a acquis une importance croissante au XX^e siècle, surtout avec les procès pour crimes contre l'humanité ; voir au sujet du rapport complexe entre justice et histoire p.ex. Daniel Bensaid, *Qui est le juge ? Pour en finir avec le tribunal de l'histoire*, Fayard, 1999, et Enzo Taverso, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, La fabrique éditions, 2005, chapitre III, L'historien entre juge et écrivain (pp. 66-79), Carlo Ginzburg, *Le Juge et l'historien*, Verdier, 1997.

³⁵¹ Voir Carlo Ginzburg, *Le juge et l'historien*, op.cit., p. 23.

neutralité, ou objectivité, est à plusieurs moments rendue problématique à travers l'élucidation de ses implications politiques lourdes. En énonçant d'emblée que ces archives, ainsi que les dossiers et documents qui les constituent, sont des inventions de l'artiste, que les montages à l'œuvre dans les constellations ne relèvent pas d'une quelconque « méthode » établie, mais seulement de sa position et sa manière de faire *subjectives*, dans le sens qu'Adorno accorde à ce mot, Walid Raad accentue son refus de prendre une attitude autoritaire reposant sur la prétendue neutralité de l'organisation du savoir.

Les deux principes fondateurs d'une archive dont parle Derrida – le commencement et le commandement – prévalent aussi dans les archives de *l'Atlas Group*, mais sont rejoués différemment. Walid Raad, par son droit de maître de maison, mélange et confond délibérément les différents moments constitutifs d'un centre d'archives conventionnel – production, sélection, catalogage, classification, consultation. L'ordre qu'il met en place ne ressemble pas à celui que l'on rencontre dans d'autres centres d'archives, qui est basé sur une forme prédéterminée capable de donner accès à une connaissance la plus « objective » possible, mais remet en question l'ordre implicite qui les régit, sur la base de l'archive au sens foucauldien que nous avons examiné plus haut dans cette thèse. Au lieu de subordonner les documents à un ordre prédéterminé qui se présenterait comme donné, il laisse surgir le (dés-)ordre de la concomitance et de l'interférence de la structure et des documents. Ces éléments confondus agencent un autre « ordre », une certaine logique de la perception et de la médiatisation des événements telle qu'elle se reflète *et* dans les documents, *et* dans l'organisme qui les rassemble. La grande lacune est un point stable auquel les parties pourraient être rapportées : le point de départ, les différents façonnements de *l'invenire* de l'artiste – ses inventions décalées et biscornues, ses inventaires contingents, son *inventio* à la fois convaincante et paradoxale – produisent avant tout des champs conflictuels.

Néanmoins, ce centre d'archives de *l'Atlas Group* précède d'une certaine manière les documents : il constitue aussi un point de commencement, mais pas dans le même sens que dans le cas d'un centre d'archives conventionnel, dans lequel la structure vient avant afin de rassembler et classer des documents selon un axe déterminé, afin de constituer une plateforme qui mette à disposition des documents à actualiser, à déplier dans le présent. Chez Walid Raad, c'est *l'idée* d'une telle structure – en tant que *topos*, associé à des attributions de crédibilité, d'autorité et d'importance respectives, *a priori* liées selon les propos de Walid Raad à l'histoire contemporaine libanaise – qui vient avant, non la structure elle-même. Ce qui vient avant, ce qui constitue le matériau de l'artiste en tant que commencement, c'est le fait de déceler des éléments dans l'ordre du discours et de les réagencer. C'est cela qui

devient un moteur pour la production conjointe de l'archive et des documents en tant qu'éléments d'une même figure sensible.

L'archive de *l'Atlas Group* se trouve, pour ainsi dire, structurellement *sur le même plan* que ses documents ; elle est un des éléments de l'œuvre constituée aussi bien des documents singuliers que de la structure dans laquelle ils sont pris. Contrairement aux centres d'archives institutionnalisés, Walid Raad n'instaure pas de hiérarchie entre la structure et les données qui lui sont subordonnés. Le principe archivante et le principe documentaire sont confondus.

Walid Raad commence donc, pourrait-on dire, par la fin. Le document singulier est pensé et constitué ici *à partir de la collection*, du corpus, qui, lui, préexiste, non pas en tant qu'institution puissante qui sélectionne et classe, mais en tant qu'idée, conception, problématisation : les documents sont explicitement fabriqués *pour* être placés dans cet ensemble qui les précède et qui est prédéfini comme pertinent pour la mise en lumière de l'histoire contemporaine libanaise. Ce qui vient avant les documents, c'est l'idée de la nécessité de créer un centre d'archives en tant que lieu dont la fonction, qui fait sa notoriété, est la production d'un savoir à considérer comme pertinent. *L'Atlas Group* adopte donc le modèle d'un centre d'archives parce qu'il est accepté comme dispositif qui permet de *construire* un savoir. Mais, après ce point de départ mis en scène, il se met immédiatement à le contrecarrer : son centre d'archives repose sur des logiques paradoxales et des ordres contingents. Bien qu'il soit entouré d'un air respectable, il manifeste aussitôt la part ludique de son opération : les acteurs (comme l'historien le plus important de son temps), les documents (relevant de manières de faire parfois absurdes, parfois enfantines, parfois même naïves) et l'organisation apparaissent à la fois comme sérieux et comme caricatures. L'œuvre de Walid Raad extériorise, pour ainsi dire, la part de la croyance, après s'être approprié formellement le dispositif, en la déjouant aussi *dans* les documents. L'organisation des archives de *l'Atlas Group* et de ses éléments résonne, ils se font réciproquement échos, à plein d'endroits, à travers des soucis similaires : ceux de la crédibilité, de la forme d'une connaissance et de sa perception possible. Les deux ne sont, délibérément, pas distincts dans leur nature, mais se rencontrent en tant qu'œuvre subversive dans le projet complexe de l'artiste.

L'idée d'un centre d'archives est ici à la fois le moteur et la matrice adoptée par cette recherche. C'est l'idée d'un centre d'archives qui permet d'associer immédiatement cette recherche à une connaissance historique et qui la charge d'une portée importante. Les documents sont donc, par leur statut de documents d'archives, déjà conçus dans l'optique de révéler quelque chose de relatif à cette histoire-là, même si, conjointement, leur tâche est de la problématiser de l'intérieur. Ils ne viennent pas originellement de ce passé – ou pas exclusivement – et n'ont pas été fabriqués à des fins autres dans un autre

présent, mais ont été créés, paradoxalement, sur le modèle des « documents historiques » *dès leur production*. Tout en adoptant jusqu'à un certain point une forme établie, Walid Raad crée à l'intérieur de celle-ci une rencontre avec son dehors, fait entrer des forces chaotiques avec leur charge équivoque, ce qui est pourtant l'une des raisons pour lesquelles l'instauration d'un centre d'archives nationales au sens conventionnel du terme s'avère être impossible au Liban. Recourir à l'archive, à ce dispositif spécifique, en la transformant de l'intérieur sans pour autant insister dans son discours sur sa nature dissemblable, permet ici de capter et de penser la forme dans laquelle se déclinent potentiellement ces connaissances : par ses limites, à travers les moments hétérotopiques qui font se glisser de la différence, de la contradiction, dans l'identité présumée. Walid Raad commence là : à travers une ressemblance transformative, il s'immisce par une ruse (celle qui consiste à en faire plus que la simple assimilation) dans ce lieu qui existe idéellement et domine en tant que lieu privilégié de la production d'une histoire, et le métamorphose depuis l'intérieur. C'est ainsi qu'il fait transparaître la part de fiction qui s'autoalimente dans l'institution – celle de la plus grande objectivité possible, celle de la neutralité du lieu et du détachement des documents – et qui, dans son centre d'archives, apparaît dans un amalgame scandaleux avec des vertus constitutives de l'historiographie : l'impartialité relative, la véracité des faits et des traces, l'authenticité des données.

De l'authenticité

Un de ces concepts fondamentaux de la pratique de l'historiographie occidentale est celui de l'authenticité. Dans les centres d'archives conventionnels, les documents recueillis requièrent une « authenticité », une valeur de source, qui indique leur appartenance originale à un temps et un contexte autres. Cette authenticité est un point crucial : elle accrédite la validité des documents en tant qu'outils légitimes pour l'historien. Elle sert à prouver qu'un tel événement, incident, acte, a effectivement eu lieu tout en servant de lien avec un temps autre qui est ainsi considéré comme condensé dans le document. En d'autres termes, le document authentique sert de point de départ approuvé à la recherche. Mais comment ce concept d'authenticité est-il construit ? Et comment les documents de *l'Atlas Group* le minent, le travaillent implicitement ? Y a-t-il une parenté entre les documents de *l'Atlas Group* et les documents d'archives authentiques, ou est-ce que leur lien se limite à leur simple dénomination ?

Visiblement, les documents de *l'Atlas Group* ne sont pas des traces « brutes » venant d'un passé dans l'attente d'être actualisés dans un présent à travers l'acte de consultation, comme c'est le cas dans les centres d'archives

conventionnels. Nous l'avons vu : tous les documents ont été produits par l'artiste « au présent » et ne portent donc pas la marque d'un temps passé. De plus, il n'y a pas non plus deux lieux différents, et les tâches de production, d'accréditation, de classification et d'étude ne sont pas dissociées, mais condensées dans la figure du document. Et bien que Walid Raad insère dans les documents des images techniquement produites que l'on peut considérer comme traces, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, celles-ci se trouvent à chaque fois détournées, aliénées, réappropriées par leur composition et leur contextualisation au sein du document singulier. Or, si on met en constellation ces documents inventés avec les documents dits authentiques, on peut voir comment *l'Atlas Group* reflète, subversivement, une certaine logique archivistique et sa manière de penser ses documents. À travers un regard sur la constitution singulière du projet de Walid Raad et l'agencement de ses parties, un travail sur le concept d'authenticité se dessine.

Comment la notion d'authenticité d'un document est-elle altérée par cet usage archivistique qui non seulement les héberge, les préserve et les classe, mais les produit et les étudie aussi ? Comment la perspective sur les documents d'archive, sur l'historiographie et ses lieux se trouve-t-elle décalée, repensée à travers cet amalgame d'éléments ?

Airs d'archives

« [L]'archive ressemble à une forêt sans clairières ; en y demeurant longtemps, les yeux se font à la pénombre, ils entrent l'orée. »³⁵² Dans son livre *Le Goût de l'archive*, l'historienne Arlette Farge décrit une certaine atmosphère rencontrée dans les archives judiciaires qu'elle a beaucoup fréquentées : la matérialité des dossiers à consulter, leur odeur et leur texture singulière, leur apparence sensible dans ce lieu impressionnant dédié à leur hébergement et à leur classement, influence aussi sa manière à elle, en tant que chercheuse, de s'emparer de l'histoire qu'ils racontent. Cette expérience est décisive pour son travail ; ce lieu et l'air qui entoure les documents, en partie constitués par cette air spécifique qui les touche, sont à prendre en considération dans le travail sur les sources. Nicolas Offenstadt remarque que

[l]e rapport de l'historien à sa source dépasse [...] le traitement qu'il en fait. La dimension matérielle de la recherche fait partie du lien entre le chercheur et son objet. [...] Surtout le contact physique entre l'historien et le document est un moment particulier, parfois troublant, lorsqu'il s'agit de dossiers qui n'ont pas été ouverts depuis des siècles ou bien lorsque l'on découvre de près des histoires de vies complètement oubliées.³⁵³

³⁵² Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Éd. du Seuil, 1989, p. 86.

³⁵³ Nicolas Offenstadt, *L'Historiographie*, Que sais-je ?, PUF, 2011, p. 36.

Pour Arlette Farge, les données sensibles, dans leur apparence singulière, sont intimement liées à ce qu'elles font connaître et donnent à voir, et c'est à travers elles que l'on peut accéder non seulement à des connaissances écrites, mais également au sous-sol de connaissabilité qui régnait à un moment donné historique. C'est en s'appropriant, physiquement, sensiblement, les documents qui datent d'un temps autre, que l'on arrive à déplier ce dont il sont porteurs.

Sous l'archive le relief s'organise, il faut simplement savoir le lire ; et voir qu'il y a production de sens à cet endroit même où les vies cognent contre le pouvoir sans l'avoir choisi. Il faut patiemment mettre de l'ordre dans ces situations mises en lumière par ce choc soudain, repérer les discordances et les écarts. Le réel de l'archive devient non seulement trace mais aussi ordonnancement des figures de la réalité ; et l'archive entretient toujours un nombre infini de relations au réel.³⁵⁴

Ce qu'elle cherche dans les archives – comme le fait d'ailleurs également Michel Foucault – est donc ce qui se donne à voir non pas tant *dans* les documents, mais *à travers* eux : le réel – dans toute sa vivacité complexe et ses contradictions inhérentes – qui s'y exprime. De manière sous-jacente, les archives renvoient à une réalité différente de celle qui les comprend à travers leur consultation ; à des *formations discursives* comme Foucault le dit, à *l'archive* des dicibilités et des visibilitées d'une époque lointain. Cette connaissance-là devient accessible si l'on arrive non seulement à se laisser prendre au jeu de ce que les documents donnent à lire, mais aussi de ce qui est dit en dehors de leur contenu et de leur forme : l'ordre possible qu'ils forment. Lire donc non seulement ce qui est écrit, mais aussi ce sur quoi ils reposent, ce qui les lie malgré leur hétérogénéité et leur hiérarchie présupposée. C'est peut-être aussi la matérialité des documents, leur phénoménalité en tant qu'objets physiques, qui permet d'entrer dans leur jeu, d'approcher ce temps autre, l'histoire, non pas uniquement par ce qui y est écrit, mais de toucher, à travers un contact tactile, à la sphère des énoncés et des visibilitées.

S'y ajoutent des pratiques particulières que l'historienne développe afin d'approcher les documents d'archives, de déchiffrer leur langage singulier et de s'installer dans l'espace que l'archive offre :

Été comme hiver, elle est glacée ; les doigts s'engourdissent à la déchiffrer tandis qu'ils s'encrent de poussière froide au contact de son papier parchemin ou chiffon. Elle est peu lisible à des yeux mal exercés même s'il est parfois habillé d'une écriture minutieuse et régulière. Elle apparaît sur la table de lecture, le plus souvent en liasse, ficelée ou sanglée, fagotée en somme, les coins dévorés par le temps ou par les rongeurs ; précieuse (infiniment) et abimée, elle se manipule lentement de peur qu'une anodine amorce de détérioration ne devienne définitive. Au premier regard, on peut savoir si elle a ou non déjà été

³⁵⁴ Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, op.cit., p. 41.

consultée, ne serait-ce qu'une seule fois depuis sa conservation. Une liasse intacte est aisément reconnaissable. Non par son aspect (elle a pu être longtemps abritée entre caves et inondations, guerres ou débâcles, givres et incendies), mais par cette façon spécifique d'être uniformément recouverte d'une poudre non volatile, refusant de s'esquiver au premier souffle, froide écaille grise déposée par le temps. Sans autre trace que celle livide du lien de tissu qui la ceinture et la retient en son milieu, la fléchissant imperceptiblement à la taille.³⁵⁵

C'est ainsi qu'Arlette Farge commence son livre. L'archive – le document singulier, mais aussi le lieu qui l'héberge – est donc pour elle un espace organique. Les documents rencontrés paraissent dans ce contexte d'abord comme des énigmes, des entités phénoménales étrangères dont l'approche demande une concentration particulière – un regard et une lecture qui s'acclimatent à la matérialité singulière des documents.

Le style authentique

Dans les archives de *l'Atlas Group*, ce côté sensible des documents – leur côté matériel, leur odeur et leur texture – n'existe pas, comme nous l'avons déjà remarqué au chapitre précédent. Mieux encore, les documents ne semblent pas exister en dehors de leur exposition dans les musées, dans les publications, les performances de l'artiste et son site web, où ils apparaissent en tant que reproductions. Non seulement ils ne sont pas des traces matérielles authentiques venant d'un temps autre, ils ne sont pas non plus localisables, ni touchables. Tout de même, Walid Raad prend soin de produire un effet d'authenticité dans les documents, en faisant jouer une esthétique particulière, on pourrait dire un « style authentique », en référence à Walker Evans qui parle d'un « style documentaire » :

Documentaire ? Voilà un mot recherché et trompeur. Et pas vraiment clair. [...] Le terme exact devrait être *style documentaire* [*documentary style*]. Un exemple de document littéral serait la photographie policière d'un crime. Un document a de l'utilité, alors que l'art est réellement inutile. Ainsi, l'art n'est jamais un document, mais il peut en adopter le style.³⁵⁶

Comme les documents dans le sens accordé par Evans – en tant qu'outils pour le travail d'élucidation associés à une pratique spécifique comme la criminologie –, les documents d'archives sont dans un premier temps utiles parce qu'ils ont la fonction de transmettre un savoir à partir de leur statut de trace authentique accordé par une institution. C'est leur inclusion dans cette institution qui les charge de leur utilité première, qui les distingue

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 7-8.

³⁵⁶ Walker Evans, cité par Olivier Lugon in : *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Macula, 2001, p.18.

d'autres traces, tout comme la photographie d'un lieu de crime, en tant qu'élément de l'investigation parmi d'autres, diffère d'une photographie prise pour elle-même, sans être incluse dans un dispositif spécifique, dont la lecture n'est pas dirigée dans un sens précis par les questions à résoudre.

Adopter un style, c'est ainsi s'emparer de certains pouvoirs associés à « l'original » – pouvoir de transmettre une connaissance, de faire voir des relations, de constituer un lien avec un réel –, mais en les dissociant, dans le même geste, du dispositif qui leur donne ce pouvoir et dans lequel ils sont inscrits. Walid Raad nous confronte ainsi à un double mouvement : il se réfère, par la forme et l'apparence visuelle, à des documents authentiques, mais il les prive aussitôt de leurs caractéristiques principale : leur matérialité, qui est l'une des conditions de leur authenticité, et les deux temps distincts nécessaire à leur constitution, comme nous l'avons décrit plus haut. Pour le dire avec un mot de Janet A. Kaplan, il flirte avec l'évidence apparente qui accompagne un document d'archives, plus précisément il « aborde comment l'évidence est utilisée pour conjurer les croyances qui deviennent histoire » [*addressing how evidence is used to conjure the beliefs that become history*]³⁵⁷. Car Walid Raad ne s'arrête pas là : en même temps, il les inclut dans une autre structure – son œuvre artistique – qui *ressemble* à un centre d'archives (et qui en est un, selon les mots de l'artiste), mais fonctionne différemment que les autres. C'est l'une des différences justement de ce centre d'archives : le sien ne considère pas ses documents d'après des critères d'authenticité dans le sens accordé par l'historiographie et ses institutions. Le « style authentique » se réduit ainsi à une qualité visuelle qui fait jouer des attributions en les niant, mais en même temps il ouvre la porte à une autre approche – esthétique, épistémologique, politique – à ce qui y est donné à voir et à comprendre.

Sur ce point, nous sommes donc loin de la logique de l'archive décrite plus haut ; il manque aux documents cette matérialité caractéristique si importante qui participe à la construction d'une connaissance dans les centres d'archives conventionnels. De plus, il s'avère que nous n'avons pas non plus affaire à des documents catalogués, rangés dans un fonds, susceptibles d'être trouvés, extraits du corpus dans lequel ils sont classés. Les seules données qui existent sont aussitôt montrées, exposées, mises à nu par leur accrochage ou leur présentation dans le cadre d'une conférence ou d'une projection. Cependant, les descriptions de *l'Atlas Group* et le récit raconté par Walid Raad, indiquent parfois que d'autres dossiers existeraient encore, tels des pièces secrètes ou perdues, mais il n'y a pas de possibilité de le vérifier puisque le centre en tant que tel n'a pas de lieu physique. Il est par exemple dit que le dossier du docteur Fakhouri contiendrait 226 cahiers, mais seuls trois sont

³⁵⁷ Voir Janet A. Kaplan, *Flirtations with Evidence*, *op.cit.*, p. 134, traduit par l'auteure.

donnés à voir, et le dossier Bachar contiendrait 53 cassettes vidéo, mais les cassettes #17 et #31 seraient les seules dont le visionnage est autorisé en Europe et aux États-Unis, etc. Comme des archives jamais consultées ou mal classées, et donc introuvables, ces prétendues données mènent une sorte d'existence fantomatique.

Contrairement aux centres d'archives, *l'Atlas Group* ne détient pas de fonds dans lequel ces données mènent une vie à part, il reste donc impossible de fouiller dans les réserves, de rencontrer par hasard un dossier singulier, ou de tomber sur un sujet oublié jusque-là. À part sous forme numérique ou imprimés sur des feuilles, les documents – les bloc-notes, les images, les photographies et films – restent absents ; on ne peut jamais attester de leur existence en tant que documents « originaux », ni les toucher, sentir ou observer vieillir. Ces documents semblent donc réduits à de pures « virtualités », des documents potentiels qui *auraient pu exister* dans ce fonds, comme les événements que les documents visibles circonscrivent *auraient pu avoir lieu*. La question posée par Walid Raad à l'égard de ces derniers ne concerne donc pas tant la vérification que l'enjeu dans lequel ils sont pris.

La tension dont nous avons déjà parlé dans l'introduction et qui est annoncée par le titre du projet – *Atlas Group Archives* – se montre ici : les archives sont exposées sous la forme d'un atlas qui présente, sur chaque planche et dans leur rassemblement, des éléments hétérogènes qui construisent ainsi une constellation, dans laquelle des tensions restent actives et des détails sont rapportés à l'ensemble. Cet atlas ne montre pas uniquement les documents, mais aussi l'archive en tant que *forme d'un savoir*. L'idée de l'archive transparaît de multiples façons à travers les documents – par exemple dans les annotations et catalogages *intégrés* dans eux – et à travers les catégories fluctuantes issues de leur rassemblement. Elle n'est donc pas un principe premier, mais une donnée conflictuelle du projet ; elle n'est donc pas le mode de fonctionnement aveugle en arrière-plan, mais un élément parmi d'autres, présenté par l'atlas figurativement. Ainsi, la matérialité des documents n'a pas besoin d'être présente en tant que telle dans les documents : son indication par leur aspect « authentique », dans le cadre d'une planche d'atlas, est une référence suffisamment claire pour permettre de penser ses enjeux pour l'archive, en tant qu'élément mis en rapport avec d'autres. Puisque nous ne sommes pas devant une archive à proprement parler, mais devant un projet artistique fonctionnant comme un atlas qui pense l'archive à travers une figure complexe, qui nous donne un accès, intelligible et sensible, aux agencements internes d'une institution archivistique et leurs impacts sur leur dehors, les nœuds conceptuels qui s'y rencontrent révèlent leur portée conflictuelle.

L'origine et l'aura

Que perd-on avec la matérialité des documents, et que se passe-t-il avec le passage d'un document authentique à un document qui ne fait qu'en adopter le style ? Comment se transforme sa perception ? Il pourrait être fructueux de tisser ici un lien entre ce que dit Arlette Farge sur la consultation de documents « originaux » que l'on trouve dans un centre d'archives et ce que Walter Benjamin définit, dans un contexte très différent – il analyse les transformations des médias artistiques et leurs implications conceptuelles – comme œuvre auratique, qu'il oppose aux reproductions techniques. Il s'intéresse en effet comme Walid Raad (mais sur un plan différent) à la désignation des objets comme « authentiques », à leur apparition dans un contexte précis qui les authentifie ainsi qu'à leur lien avéré avec leur origine, et aux transformations qui s'opèrent avec le déplacement conceptuel d'un objet compris par son origine à un objet appréhendé d'après son caractère d'indice.

« À la plus parfaite reproduction » écrit Walter Benjamin,

il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. Nous entendons par là aussi bien les altérations subies par sa structure matérielle que ses possesseurs successifs. [...] Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité. [...] Tout ce qui relève de *l'authenticité échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique*.³⁵⁸

Avec la perte du lien qui l'unit à son origine, un objet perd aussi son authenticité, car

[c]e qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. Comme cette valeur de témoignage repose sur sa durée matérielle, dans le cas de la reproduction, où le premier élément – la durée matérielle – échappe aux hommes, le second – le témoignage historique de la chose – se trouve également ébranlé. Rien de plus assurément, mais ce qui est ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose. Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura [...].³⁵⁹

Ce qui rapproche le document d'archives du concept benjaminien de l'aura, ce sont donc les notions d'authenticité, d'original, l'ancrage dans son

³⁵⁸ Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version), in : *Œuvres III*, pp. 273-274.

³⁵⁹ *Ibid.*, pp. 275, 276.

hic et nunc à lui. Les documents d'archives acquièrent leur valeur testimoniale à la fois par leur provenance, leur origine dans un passé, et aussi par leur existence en un lieu spécifique : un fonds d'archives qui l'authentifie. Nous l'avons vu : ce n'est pas seulement parce qu'un document peut être daté, identifié et attribué à son contexte d'origine qu'il est accrédité en tant que source (authentique) d'une connaissance potentielle, mais aussi parce qu'il est inclus dans un corpus d'archives. Plusieurs procédés d'exclusion peuvent être mis en action dans les centres d'archives : d'un côté, pour qu'un objet puisse devenir un document d'archives, il faut qu'il soit possible de le contextualiser, de l'identifier, et aussi de lui conférer une certaine pertinence. De l'autre, beaucoup de centres d'archives ne sont pas ouverts à tout le monde, leur utilisation est soumise à des autorisations spécifiques, et les personnes accréditées se voient tout de même souvent demander une justification (personnelle). L'espace archivistique est constitué par un ensemble de règles (qui portent sur le traitement des documents, le comportement à l'intérieur des archives, etc). Entrer et utiliser ce lieu demande une conduite particulière. Les documents ne mènent donc pas une vie solitaire, ils font partie d'un ensemble.

Arrêtons-nous un instant sur le célèbre concept de l'aura pour mieux comprendre ce trait spécifique. Walter Benjamin l'évoque à plusieurs reprises dans son œuvre. Dans sa *Petite Histoire de la photographie* par exemple, après avoir utilisé ce terme plusieurs fois, Benjamin pose la question, « Qu'est-ce au juste que l'aura ? »³⁶⁰ et donne la réponse suivante qu'il reprendra presque littéralement dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* :

Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Un jour d'été, en plein midi, suivre du regard la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou d'une branche qui jette son ombre sur le spectateur, jusqu'à ce que l'instant ou l'heure ait part à leur manifestation – c'est respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche.³⁶¹

En présentant le concept d'aura dans un premier temps à travers l'évocation d'une situation qui fait appel à l'expérience intérieure d'une personne lors d'un contact « direct » avec la nature, Benjamin indique que ce concept se constitue à la fois par rapport à la situation ou à l'objet auratique *et* par rapport à sa réception. L'aura est décrite comme une constellation spatio-temporelle provoquant une réception autant spécifique que difficile à éclaircir rationnellement : « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il », donc un « loin » qui reste, *malgré* sa proximité, inaccessible, non-atteignable. Ainsi, l'attitude de celui qui saisit un objet auratique est forcément marquée par le

³⁶⁰ Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, *op.cit.*, p. 310, 311.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 311 ; voir aussi Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, *op. cit.*, p. 278.

fait de ne pas arriver à le « toucher », ou à « l'affronter » : cet objet reste toujours d'une certaine manière hors de sa zone d'influence, lui échappe jusqu'à un certain point qui, lui, n'est pas non plus discernable, en ce que l'aura le renvoie toujours plus loin. L'objet auratique ne semble pas permettre de prendre une position distante auprès de lui, position qui rendrait possible un regard « coupé » d'elle, plus englobant. C'est lui, l'objet auratique, qui dirige sa propre réception de par les propriétés qui lui sont inhérentes. L'éternel lointain qui caractérise l'objet ou la situation auratique appelle donc d'abord une réception *contemplative* – le regardeur s'y perd, dans un certain sens.

Dans le passage de Benjamin, il est écrit qu'on *respire* l'aura (ce qui, d'ailleurs, reprend le sens étymologique du terme : le mot latin *aura* signifie souffle, atmosphère) en suivant du regard la nature qui l'entoure – on se trouve dans ce morceau de nature, à la fois impliqué dans cette « scène », que l'on saisit simultanément de l'extérieur, en tant qu'entité séparée, et à cette perception optique s'ajoute la perception « olfactive » de l'aura. C'est cet aspect émanant du document qu'Arlette Farge évoque dans ses écrits : ce côté où, en tant qu'historienne, l'objet lui fait un effet, où sa perception du document dépasse le niveau informatif, où quelque chose de lointain, qui lui échappe nécessairement et qui la touche, entre en jeu. La consultation d'un document n'est pas seulement constituée de la simple lecture de ce qui y est écrit : ce qui s'y ajoute (sans remplacer sa portée informative), c'est aussi la rencontre avec cet objet singulier, l'immersion dans l'atmosphère qui en émane, et qui, de par son originalité, renvoie l'historien à ce lointain spatio-temporel qu'il ne pourra jamais atteindre.

L'aura est donc une sorte d'air qui nécessite une constellation spécifique. On pourrait comparer la perception d'une œuvre auratique avec la perception sensible d'un air par son odeur. Dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin nous donne des indices permettant de comprendre la spécificité de cette appréhension. Après avoir cité la phrase de Baudelaire, « Le Printemps adorable a perdu son odeur », il la commente ainsi :

Désormais inaccessible, la *mémoire involontaire* s'est réfugiée dans l'odeur. Elle se lie malaisément à l'image visuelle ; parmi les impressions sensorielles, elle ne s'associera qu'à l'odeur de même espèce. Si, plus que tout autre souvenir, la reconnaissance d'une odeur est consolante, c'est sans doute parce qu'elle assoupit profondément la conscience de l'écoulement du temps. En évoquant une autre odeur, l'odeur présente abolit des années.³⁶²

L'odeur s'immisce ainsi dans l'intimité même de la personne qui la sent, en produisant une situation a-historique, une sorte de bulle personnelle. Certes, l'odeur ne concerne pas dans un premier temps l'*image* qu'un objet

³⁶² Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in : *Œuvres III*, op.cit., p. 375.

donne à voir, mais la présence qu'il donne à sentir. Ce n'est pas l'objet qui est l'aura, mais quelque chose – une atmosphère, une *Stimmung*, qui l'entoure. En l'occurrence, c'est l'odeur qui abrite la mémoire involontaire – des réminiscences donc qui n'ont pas accédé à la conscience. L'odeur est hors-temps dans le sens où il n'est pas possible de la situer dans un temps historique. Elle s'immisce discrètement dans la perception, qui, du coup, ne la maîtrise pas. L'objet dit auratique, en appelant une appréhension à la fois visuelle – dans l'exemple employé par Benjamin, le paysage très large dans les montagnes – et « olfactive », est donc difficile à cerner en tant que tel parce qu'à côté de ce qui est directement perçu se joint indissociablement cet air qui provoque des sensations non-classifiables rationnellement. L'aura est donc une « atmosphère », une émanation qui apparaît avec le regard posé sur un objet ou une situation et qui n'en saisit qu'une partie, un fragment du vaste champ non-délimitable où la personne regardant se trouve elle-même située. Cette atmosphère, en « pénétrant » dans la personne qui la perçoit, ne peut pas être touchée, transformée, ou même précisément localisée. Or, elle est une sorte de « réponse » au regard. « Dès qu'on est – ou se croit – regardé, on lève les yeux, » écrit Benjamin. « Sentir l'aura d'un phénomène, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. »³⁶³

En l'occurrence, l'aura dans le contexte d'une œuvre d'art, étant « produite comme re-production de l'aura naturelle »³⁶⁴, est formée par sa singularité, son hic et nunc « qui constitue ce qu'on appelle son authenticité »³⁶⁵. Cette apparence auratique d'une œuvre d'art vient également, selon Benjamin, d'un ajout à ce qui est donné à voir, de quelque chose qui ne se laisse pas facilement appréhender. Et ceci résulte, dit-il, de l'insertion de cette œuvre dans un contexte de *culte*. L'une des caractéristiques de l'organisation d'un culte est son fondement dans une croyance partagée qui lie la communauté rassemblée. Attribuer des pouvoirs à un objet auratique, c'est l'appréhender en tant que partie d'un ensemble transcendant, qui dépasse la sphère matérielle dans laquelle il s'inscrit. Tant que l'organisation sociale était constituée de pratiques magiques, l'œuvre d'art y disposait d'une place privilégiée ; elle concentrait en elle un pouvoir de représentation du culte. C'est parce que l'œuvre auratique est intimement liée au culte dont elle fait partie et qui, de son côté, l'utilise pour manifester sa puissance, qu'elle reste inaccessible, lointaine pour celui qui la perçoit.

Le spectateur d'une œuvre auratique ne peut la contempler que parce qu'il attend sa réponse ; c'est par l'intermédiaire de l'œuvre que le contact avec un dieu ou un représentant du culte est instauré. Le spectateur ne prend

³⁶³ *Ibid.*, p. 383.

³⁶⁴ Bruno Tackels: *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, L'Harmattan, 1999, p. 52.

³⁶⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p. 274.

pas de recul par rapport à l'œuvre dont il attend une réponse, à cause de son propre investissement dans le contexte culturel qu'elle représente. L'œuvre auratique n'est en d'autres termes pas perceptible, voire pensable, hors de « son » culte qui l'absorbe entièrement. L'œuvre d'art auratique assiste à son tour à l'organisation culturelle d'une socialité basée sur des rites et valeurs traditionnels en ce que la constitution du culte se trouve représentée en elle ainsi que confirmée par sa notion d'authenticité.

Revenons, après cette digression, à notre sujet. Les documents d'archives, nous l'avons vu, sont tout aussi intimement liés au contexte dans lequel ils apparaissent. C'est l'institution des centres d'archives historiques qui les accrédite, qui leur accorde une place spécifique au sein d'une structure construisant un savoir, qui donc les lie à quelque chose de plus grand et plus important : le champ de l'historiographie.

L'authenticité d'un document est doublement liée à des notions d'origine : son origine première, tout d'abord, celle dont il est la trace, et ensuite, son emplacement dans un lieu spécifique – le centre d'archives qui se l'approprie et le transforme, qui l'héberge, le classe et le certifie. Pour considérer un document d'archives comme authentique, il faut nécessairement penser ces deux temps divergents qui constituent ensemble sa temporalité spécifique. C'est cette double nature qui s'exprime à travers la matérialité des documents, qui les rapporte à la fois à un temps passé et à l'institution dans laquelle ils acquièrent leur statut, qui permet de rapprocher des documents d'archives du concept benjaminien d'aura.

Un autre aspect à travers lequel l'aura de l'archive apparaît est lié à cet air de crédibilité qui l'entoure. Nous avons vu dans le deuxième chapitre que *l'Atlas Group* possède une certaine crédibilité en tant qu'institution consacrée à l'archivage de documents et la recherche à partir d'eux, et ceci même contre toute affirmation de leur fictionnalité. Ce qui le rend crédible, c'est sa proximité avec la forme à laquelle il ressemble performativement – celle d'un centre d'archives et de recherches, institution à laquelle semble être accordée *a priori* une certaine fiabilité.

La figure des centres d'archives rassemble ainsi, paradoxalement, une part culturelle (relevant de l'aura) et une part « scientifique » (relevant de la recherche sérieuse qui peut s'y effectuer), qui sont étrangement intriquées. Pour comprendre leurs enjeux, les rapports complexes dans lesquels une recherche les prend, la considération de l'aspect auratique ne suffit pas. Il est nécessaire de les aborder aussi, conjointement, à partir de leur utilisabilité : les chercheurs qui consultent des documents d'archives ne sont évidemment pas voués à leur simple contemplation, mais travaillent avec eux.

Authentizität versus Echtheit

Revenons un moment à la conception de Walter Benjamin, et examinons de plus près comment il développe la différence entre œuvres auratiques et images techniquement produites. Dans la traduction française, une chose étrange saute aux yeux : il parle aussi de la photographie – médium de reproduction et donc par essence non-auratique – en termes d'authenticité. C'est pour cela qu'il est important de revenir au texte allemand, dans lequel il utilise deux termes distincts pour nommer deux choses de nature différente : *Authentizität* (pour les reproductions) et *Echtheit* (pour les œuvres auratiques). Cette distinction peut nous être utile pour comprendre la charge dialectique des documents d'archives, qui lie ces deux aspects contradictoires en une seule figure.

Il s'agit donc de deux mots différents employés par Benjamin. *Authentizität* est employé pour parler d'un trait de la photographie qui résulte de la technique du médium, un effet de l'enregistrement mécanique par un appareil qui, lui, est défini par sa non-intentionnalité. Dans ce sens, le mot « authentique » se réfère au caractère indiciaire de l'image photographique dont nous avons parlé plus haut, et à sa compréhension conjointe en tant qu'icône. Il s'agit donc d'une reproduction, d'un « ça a été », d'une trace physique du contact entre la plaque photosensible et la lumière émanant de ce qui se trouvait devant l'objectif au moment de la prise de vue. Cette authenticité ne s'applique pas à l'originalité de l'œuvre, mais va de pair avec sa reproductibilité, sa transposabilité dans des contextes différents. Un changement de format, l'insertion parallèle dans des contextes différents ou la multiplication des tirages, ne porte pas atteinte à l'authenticité d'une image techniquement produite. Cette authenticité dont relèvent les œuvres techniquement produites est donc basée sur le caractère mécanique du procédé et du matériel de production et n'implique nullement son unicité. Le mot « authentique » se réfère ici uniquement à une propriété spécifique de l'objet, et ne nous apprend rien sur le contexte dans lequel il apparaît.

Le champ sémantique de l'*Echtheit* dans le sens que Benjamin lui accorde, semble être plus large et orienté différemment que celui d'*Authentizität*. Il implique, outre son lien avec un origine, aussi des associations morales : est *echt* ce qui est « véritable », « originaire », « franc », « juste ». Il apparaît dans le contexte de l'œuvre auratique en faisant référence à la fois à son unicité en un lieu donné *et* à son authenticité (sa conformité avec elle-même) – il s'agit d'une authenticité résultant non pas du médium, mais d'un certain ancrage dans une tradition spécifique liée à des valeurs intrinsèques et à l'association avec une origine dont les forces persistent dans l'objet.

Chez Benjamin, l'*Authentizität* des reproductions techniques joue pourtant sur l'*Echtheit* des œuvres auratique, en contaminant leur nature : la reproductibilité technique, en transformant la « nature » d'une œuvre d'art, touche en même temps au fondement de l'organisation d'un culte et de son auto-légitimation par sa tradition. Car, dès lors, la photographie s'immisce aussi dans le champ jusque-là réservé à une organisation culturelle. Chaque œuvre d'art peut alors être photographiée et ainsi être extraite de son contexte et détournée de ses proportions « d'origine ». « Chacun aura pu observer combien un tableau, plus encore une sculpture et, par-dessus tout, une architecture se laissent mieux appréhender en photo que dans la réalité »³⁶⁶, écrit Benjamin. Parce que ses limites spatiales sont constituées par son format et parce que son référent apparaît comme surface plane, une photographie facilite l'accès à l'œuvre qu'elle fait voir. L'image réduit l'œuvre, pour ainsi dire, en la présentant sur une surface homogénéisante.

De plus, prise en photo, une œuvre d'art peut être appropriée matériellement : ces photographies peuvent être possédées, voire commercialisées, comme par exemple sous forme de cartes postales et de catalogues d'exposition. Une logique économique s'immisce dans le cadre de l'art, ce qui n'est pas nouveau, mais la consommation de masse d'œuvres d'art reproduites transforme ce champ durablement. Ainsi médiatisée, l'œuvre d'art, réduite au format d'une photographie et présentée comme une image *parmi d'autres images*, y compris celles qui sont présentées quotidiennement dans les journaux illustrés, perd sa manifestation unique et originale, voire, comme nous l'avons déjà vu, son aura. Dès lors, « l'art en tant que photographie »³⁶⁷, comme Benjamin le dit, élargit et transforme la perception des œuvres d'art en changeant leur statut social et, avec cela, le champ de la critique de l'art.

Benjamin nous sensibilise ainsi aux transformations de la réception d'œuvres d'art telles qu'elles opèrent à travers un médium qui affecte les données existantes. Ce n'est pas que les œuvres elles-mêmes changent, mais les rapports qu'elles entretiennent avec « leur » culte se déconstruisent et se reconstituent différemment par la survenue d'un nouvel élément qui les affecte du dehors. La notion « d'originalité » dans le sens d'une origine authentique, non-touchable, éternelle, « fixe », perd ainsi progressivement sa teneur, en même temps que l'œuvre perd les propriétés et les fonctions qui lui étaient accordées dans le cadre du culte. Ou, comme l'écrit Benjamin : « la reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. »³⁶⁸ Le détachement du culte auquel elle était auparavant intimement liée rend donc l'œuvre d'art exposable, c'est-à-dire montrable « hors de sa position »,

³⁶⁶ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p. 315.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 185.

déplaçable. Ce qui ne veut pas dire qu'elle n'était pas mise à la vue d'un public avant, par exemple dans les musées d'art, les collections ou les églises. Mais ces institutions perpétuent, selon Benjamin, le rituel sous d'autres formes sécularisées ; elles offrent encore une place au *hinc et nunc* originaire de l'œuvre, lui accordent un statut auratique, et dirigent ainsi sa perception. Avant d'être vus, ces objets installés dans les musées et autres institutions sont déjà des œuvres d'art, entourés d'une aura particulière. « L'aura véritable, » écrit Bruno Tackels à ce propos, « comme lieu de pouvoir, revient à celui qui la provoque et la met en scène. »³⁶⁹

Trace et aura

Revenons maintenant aux centres d'archives. Il s'agit, nous l'avons vu, d'un lieu consacré à des objets spécifiques, avec ses conditions d'entrée et de consultation spécifiques. C'est un lieu de pouvoir, qui règle l'accès à ses documents, en incluant certains, en excluant d'autres. Les données, elles aussi sélectionnées, appropriées, y sont précieuses, et acquièrent leur valeur spécifique de par leur origine qui se situe ailleurs, dans un autre espace-temps. Les documents d'archives détiennent une certaine « aura » qui les entoure et qui nous en éloigne ; ils restent lointains même s'ils se trouvent juste devant nous. Ils nous mettent devant la difficulté de ne pouvoir les pénétrer, de ne pouvoir nous les approprier véritablement. Quelque chose en eux nous prive de la possibilité de nous en emparer, de pénétrer le secret qu'ils détiennent. Ils résistent à une lecture qui se voudrait concluante, détiennent une part d'inaccessible et des possibilités de lecture interminables.

Dans le document d'archive, il y a donc de l'aura – ce côté original, fascinant, lointain, cette impression qu'ils nous échappent. Il n'est pas seulement constitué par son *Authentizität*, mais aussi par son *Echtheit* qui provient de son entrée dans un corpus spécifique. Et les documents d'archives sont également, comme des œuvres d'art auratiques, pris dans un processus de contamination de l'aura par le travail de la reproductibilité : puisque de plus en plus de documents sont numérisés et accessibles sur Internet, puisqu'ils deviennent ainsi, pour l'utilisateur, des données immatérielles à côté de tant d'autres, détachées de leur contexte spécifique (le centre d'archives en tant que *arkhé* localisable) et homogénéisées par l'écran, les documents d'archives perdent de plus en plus ce surplus de croyance qui vient non pas de leur teneur propre, mais de leur incrustation dans un lieu monopole. Conjointement, avec Internet, il devient de plus en plus difficile de distinguer les « vrais » documents (authentiques, accrédités) des « faux », de trier et sélectionner, parmi la totalité des données accessibles, celles qui ouvrent l'accès à une connaissance historique dans le sens attribué par les institutions de

³⁶⁹ Bruno Tackels, *L'Œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin*, op.cit., p. 154.

l'historiographie. Dans leur forme « virtuelle », dépourvues de matérialité et d'ancrage dans un organisme qui les accrédite, ces données mènent une vie autonome.

Avant d'examiner plus précisément les enjeux qui s'instaurent avec la perte de la matérialité, revenons un instant aux documents d'archives dans leur forme physique et notons l'aspect essentiel : il y a une différence fondamentale entre les documents d'archives et les œuvres auratiques décrites par Benjamin sur laquelle nous n'avons pas encore insisté : dans un centre d'archives, les documents ne sont pas voués à la simple contemplation des chercheurs. Bien que ce moment de fascination, cette impression d'être dépassé par son inscription dans un monde historique infiniment plus important, soit constitutif, celui qui consulte un document d'archives le fait pour s'en emparer. Il a la possibilité de le toucher, de se l'approprier partiellement, de travailler avec lui. Il existe un autre accès possible, qui coexiste *malgré* le caractère auratique d'un document original, et qui permet de sortir de la position contemplative : c'est de le comprendre en tant que *traces*. Benjamin distingue les deux ainsi :

Trace et aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose, avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous. »³⁷⁰

Tandis que l'aura éloigne l'objet dont elle émane, le protège en quelque sorte, la trace le rapproche en créant des rapports avec son extérieur. Il n'est pas toujours évident de les distinguer dans leur conception benjaminienne. La trace (comme la photographie en est une) aussi est originale, associée au temps auquel elle se réfère par sa nature indiciaire, et nous confronte ainsi avec un passé irrémédiablement passé. Mais sa teneur ne repose pas dans ce passé irrémédiablement perdu, dans son « essence » originaire, dans son appartenance à un contexte éloigné chargé de sens ; elle se *révèle* au contraire au moment de son *actualisation*. La différence entre les deux concepts benjaminiens semble non pas résider dans leur nature intrinsèque, mais dans la *manière dont on les approche*. La trace n'apparaît pas en tant que symbole d'un tout, chargée de sa puissance et d'une signification supérieure, mais toujours comme un *fragment*, dont le tout irrémédiablement perdu est à *reconstruire* dans le présent qui est *concerné* par elle.

Les documents d'archives ont ainsi un caractère complexe et ambigu. D'un côté, ils sont caractérisés par leur originalité et leur *hic et nunc* dans

³⁷⁰ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op.cit., p. 464.

l'institution, et leur perception ne commence qu'une fois considérés comme objets uniques, originaux, auratiques. De l'autre, ils sont des traces d'un passé, des fragments qui nous en rapprochent, qui nous permettent, en les mettant dans des rapports multiples, en les croisant avec d'autres, en remplissant les lacunes, de le réactualiser. Ils apparaissent tantôt lointains, inaccessibles, étrangers, tantôt comme rapprochement matériel d'un autre temps dans le présent. Il y a de l'aura dans ces objets, mais il y a aussi des éléments qui permettent d'en sortir, de les considérer différemment, de travailler avec eux. Dans les fonds, les documents singuliers se trouvent subsumés sous des catégories, classés selon la logique de l'institution qui les héberge et leur accorde un sens au sein d'un savoir à construire. C'est ainsi que leur aura est à la fois renforcée – leur origine se trouve mise en avant, confirmée, leur présence en ce lieu précis détermine leur statut de document authentique (*echt*) – et détournée, parce que c'est leur valeur testimoniale, leur valeur en tant que trace qui permet de travailler avec eux et à partir d'eux, qui est tout autant mise en avant. En fin de compte, qu'un document d'archives soit perçu principalement en tant que trace ou en tant qu'objet auratique dépend fondamentalement de la position de celui qui l'approche.

« Celui qui fouille dans le passé, comme s'il s'agissait d'un fourre-tout d'exemples et d'analogies n'a pas même idée de combien de choses, à un moment donné, dépend son actualisation (*Vergegenwärtigung*) »³⁷¹, écrit Walter Benjamin contre l'historicisme de son temps. Bien conscient que « l'histoire est l'objet d'une construction, dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'«à-présent» »³⁷², il nous incite explicitement à penser la trace à partir du moment de sa lecture, à travers le moment de la rencontre entre un autrefois et un à-présent, comme il dit, et non pas en tant qu'entité phénoménale. Le lointain apparaît ici dans son rapport avec le maintenant et non pas en tant que tel.

La trace incite donc aussi bien à la recherche qu'à l'imagination, elle demande à construire un *rapport* entre ce de quoi elle est la trace et l'instant dans lequel ce à quoi elle donne accès est actualisé. Autrement dit : la trace est toujours un matériau qui nécessite, pour être opérable, une prise de position auprès du présent ; ou, pour le dire autrement, une certaine conscience politique. L'important, c'est de travailler *avec* elle, de la poser dans un présent qui la met à jour, afin de capter, dans le maintenant, ce qui s'y révèle dans l'urgence. Elle nous invite à y pénétrer, à nous en emparer, à l'utiliser pour rapprocher le lointain, et à ne pas à nous laisser absorber par son aura. Les documents d'archives sont dans un premier temps des traces ; les considérer

³⁷¹ Walter Benjamin, « *Paralipomènes et variantes de 'sur le concept d'histoire'* », in : *Écrits français*, (Ms. 471), Gallimard folio, 1991, p. 452.

³⁷² *ibid*, p. 439.

comme traces authentiques (dans le sens de l'*Authentizität* benjaminienne) mobilisable dans un présent qui les lit est une condition nécessaire pour leur entrée dans un fonds d'archives. C'est en tant que traces, en tant que documents à déplier, à rapporter, à contextualiser et à penser dans leurs corrélations inhérentes et dans les rapports multiples avec leurs dehors, qu'ils acquièrent un sens pour l'historien.

Le fameux concept benjaminien d'*image dialectique*, qui est en lien intime avec sa conception de l'histoire et que Benjamin décrit aussi comme « dialectique à l'arrêt »³⁷³, est à comprendre dans le sens d'une actualisation d'un temps passé dans un à-présent. Il couvre un moment bien spécifique : celui d'une rencontre entre un maintenant et un autrefois, qui n'est pas, dit-il, un rapport temporel, mais *bildlich*, figuratif, imagé.³⁷⁴ C'est cette rencontre entre les deux moments qui produit la constellation donnant accès à l'histoire dans son *moment de connaissabilité*.

Les documents de l'Atlas Group

Si *l'Atlas Group* écarte, volontairement, la possibilité de considérer ces documents en tant que traces authentiques (*echt* ou *authentisch*) à actualiser dans le présent, il donne pourtant lieu à une autre rencontre entre des temporalités spécifique, qui sont déjà concentrées *dans* les documents. Ils renvoient ainsi directement au moment de connaissabilité tel qu'il s'est montré à l'artiste : ils sont eux-mêmes des traces de la rencontre entre un autrefois et un à-présent par Walid Raad qui extériorise la constellation chargée de tensions issue de cette rencontre sous forme des phrases-image. Tandis que, chez Benjamin, les images dialectiques apparaissent dans la rencontre entre un maintenant et un autrefois, donc par la configuration qui apparaît lors de la rencontre d'un moment lointain avec le présent de sa lecture, nous trouvons ici une figuration de ce dispositif tout entier condensé dans le document chargé par un moment de rencontre. Ces documents sont des traces non pas d'un passé, mais du moment d'une appréhension de l'autrefois dans et par le maintenant, qui s'étend, comme l'image dialectique benjaminienne, non seulement sur une saisie du passé, mais comprend une mise en tension avec la politique actuelle. Chaque manifestation des archives de *l'Atlas Group* se présente comme une « cristallisation en monade » d'une pensée, d'une visualisation, d'une recherche

³⁷³ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op.cit., p. 478 [N2a,3].

³⁷⁴ « Une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Présent est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*) », Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op.cit., p. 479.

en cours, et c'est cette *Bildraum* (cet espace d'image) qui donne un accès dialectisé aux relations inhérentes complexes et aux problématiques soulevés par le projet à cet instant-là.

Le projet de *l'Atlas Group* rejoue ces deux dimensions du document d'archives tout en nous confrontant à une situation très différente en ce qui concerne la constitution des documents. Ce qui pose d'abord problème, ce sont les différents plans du récit qui se superposent : nous avons vu comment Walid Raad nous raconte, dans un premier temps, l'organisation interne des documents en évoquant des donateurs (réels dans la fiction). Mais cette description est immédiatement mise en abîme lorsqu'il déclare que tous les personnages sont des inventions de l'artiste. À l'intérieur de la fiction, nous avons affaire à des documents, qui ont une « origine », une provenance et qui sont attribués à des auteurs, ainsi qu'à un centre d'archives qui les englobe, mais cet intérieur de la fiction est aussitôt rendu explicite. Il s'agit d'une fiction qui s'autoproclame en tant que telle, qui est à la fois imagination et, dans le même discours, révélation de son caractère fictif. Cette révélation ne semble pas fonctionner comme une correction, une révision de la fiction, elle ne semble pas l'annihiler, mais elle s'ajoute tout simplement au récit : les deux coexistent, sont tous les deux valides et constituent ensemble une figure hétérotopique.

Puisque les deux plans coexistent, sans que l'un ne prenne le dessus, il est impossible de déterminer clairement la nature des documents : ils semblent être à la fois authentiques (dans la fiction) et inauthentiques (dans le réel). Or, vu que Walid Raad considère les documents de *l'Atlas Group* comme *réels dans la fiction*, voire comme *fictionnels dans la réalité*, ces deux plans se retrouvent dans un seul qui les rapporte l'un à l'autre dialectiquement. Ces deux pôles ne fonctionnent comme des opposés que si l'on applique le critère d'authenticité dans ses deux dimensions (*echt* et *authentisch*), intimement liées avec le critère de falsification qui est, comme l'écrit François Niney, « un concept moral, juridique – l'intention de tromper – inadéquat ou du moins insuffisant pour expliciter cette 'illusion vraie' qu'est toute œuvre artistique. »³⁷⁵ La puissance à l'œuvre dans les archives de *l'Atlas Group* réside justement dans l'acte de *ne pas les opposer*, mais de les réunir dans une même figure dans laquelle l'authentique et le faux ne sont pas des contraires, mais entretiennent une relation complexe de voisinage. Ils se nourrissent réciproquement (par exemple lorsque les photographies aident à confirmer le récit inventé) et se contrarient par moments (lorsque les éléments réels et fictifs se contestent mutuellement). Par moment, la forme indique une authenticité discontinue qui ne se reflète pas dans le contenu. Ce qui est authentique dans le

³⁷⁵ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, op.cit., p. 56.

récit que raconte l'organisation de *l'Atlas Group*, ce qui explicite la nature fictive et l'ordre épars, est en même temps ce qui le discrédite, un peu comme le fameux paradoxe du menteur : en disant que son projet est un centre d'archives consacré à l'élucidation de l'histoire libanaise dont tous les documents sont une invention de l'artiste, Walid Raad dit à la fois vrai et faux. C'est pour cela qu'il nous incite à trouver une sortie, une ligne de fuite de cette dichotomie entre vérité et mensonge, ce qui est tellement crucial pour le domaine historiographique, ce qui semble être son arme la plus puissante contre des tendances négationnistes ou falsificatrices. Or, comme le remarque Jacques Rancière,

[p]our nier ce qui a été, comme les négationnistes nous le montrent en pratique, il n'y a pas besoin de nier beaucoup de faits, il suffit d'ôter le lien qui court entre eux et leur donne une consistance d'histoire.³⁷⁶

Ce que produit le projet de *l'Atlas Group* ne se joue pas sur le plan de la facticité, ne dépend pas d'une vérification ou d'une falsification. Il produit des liens insoupçonnés – des liens implicites entre le visible, la perception et les concepts, entre des événements et leur médiation, entre un sujet apte à parler et le statut de ses productions, et aussi un lien entre certains concepts à l'œuvre dans la machine de fabrication d'un réel passé et l'institution qui s'en réclame. Avec *l'Atlas Group*, nous ne sommes pas devant une histoire continue, mais devant une historicité brisée en fragments d'expériences possibles dont les rapports sont encore à déceler, à penser en considérant l'œuvre dans son ensemble.

Le récit de *l'Atlas Group* s'accorde parfaitement au style authentique, comme nous avons vu plus haut, mais ce style implique une charge équivoque qui s'empare des connotations de ce à quoi il ressemble tout en le niant. Les documents semblent ainsi à la fois être et ne pas être originaux, à la fois « authentiques » et apocryphes. Leur constitution est polysémique, consiste en une divergence interne profonde qui nous force à les penser en tant que figures d'identité non-identique, en tant que multiplicité irréductible, qui se décline avec leur forme complexe et paradoxale. Cette difficulté, ou impossibilité, de penser leur identité semble aussi écarter la notion d'aura dans son sens évoqué par Benjamin, car celle-ci nécessite une certaine stabilité du cadre dans lequel elle apparaît.

Les documents de *l'Atlas Group* vacillent constamment entre différents plans. Il n'y a donc pas d'origine clairement affirmée, pas de position fixe qui permette de la penser ; à la place d'une détermination dans un lointain apparaît un seuil irréductible qui distribue les données à plusieurs emplacements

³⁷⁶ Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*, op.cit, p. 202.

temporels et conceptuels à la fois. Et même si on s'approche uniquement de l'intérieur de la fiction mise en œuvre par *l'Atlas Group*, si on suit les récits qui accompagnent les images, les légendes qui expliquent leur contenu, en ignorant le fait que *l'Atlas Group* est une invention, nous ne trouvons pas d'indications exactes de l'origine des œuvres : la datation des documents est floue, et le contexte dans lequel ils sont susceptibles d'être inscrits n'est jamais vraiment clair. Tandis que les centres d'archives conventionnels font généralement des efforts pour rendre, dans la mesure du possible, la source de leurs documents transparente, Walid Raad semble prendre particulièrement soin de ne pas élucider leur origine, tout en suggérant qu'il y en a une quelque part. Sans origine explicite, les documents, si singuliers soient-ils, restent dans une zone d'indétermination relative.

Comment appréhender la présence de traces coupées de plusieurs façons de leur origine, dans les archives de *l'Atlas Group* ? Walid Raad travaille beaucoup avec des images autres, insérées dans les documents, qui sont donc extraits d'autres contextes (des photographies venant d'archives autres, des images découpées parues dans la presse, dans les journaux ou dans le cadre de reportages télévisés, des extraits de vidéos de surveillance etc.). Certains documents sont même à proprement parler constitués de traces, dans un sens benjaminien : *The thin neck file* par exemple comprend des « vraies » photographies d'archives proprement annotées, mais déplacées ; d'autres documents sont des inventions à part entière. Mais, pour le dire avec les mots de Kassandra Nakas, « les vrais auteurs de toutes ces images demeurent, malgré les légendes censées élucider leur origine sous forme de statistiques, de résumés et de remarques, nébuleux, ce qui vaut aussi, conjointement, pour l'authenticité des enregistrements tout court. »³⁷⁷ Car ces traces sont extraites de leur contexte d'origine qui, lui, n'est souvent pas reproduit dans les documents de *l'Atlas Group*. Par exemple, les photographies de chevaux gagnants sont bien des clichés montrant des chevaux gagnants, mais pas ceux qui ont été pris en photo à la date indiquée. Elles sont des traces, mais pas de ce qui est indiqué.³⁷⁸ Elles n'y figurent pas pour prouver un événement précis, même si ça en a l'air, mais fonctionnent comme *modèles* qui permettent de donner de la chair aux récits compliqués qui les accompagnent, et pour inciter à croire en leur authenticité contre le discours qui les dément. Les photographies qui apparaissent dans les archives de *l'Atlas Group* sont donc des traces authentiques (par leur nature indiciaire), mais ce dont elles sont des traces est dérivé, adapté au propos du document ; le lien entre elles et leur « origine » est délibérément inventé afin de pointer l'écart entre une trace et ce

³⁷⁷ Kassandra Nakas, « Bilder der Verfehlung, fehlende Bilder », in : *The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad*, catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2006.

³⁷⁸ C'est Walid Raad qui a explicité ceci à l'auteure, lors d'une interview le 6 juin 2010.

à quoi elle se réfère. Elles sont donc non seulement appropriées, mais aussi détournées – ce n'est pas de par leur origine qu'elles témoignent, mais de par leur aspect, leur nature médiatique, leur ressemblance à d'autres traces.

Or, il s'avère qu'elles fonctionnent, même sans cette connexion directe, en tant qu'objets-supposés-prouver malgré eux. Comme la ressemblance performative mise en place dans les *lectures-performances* de Walid Raad, qui reprend beaucoup d'éléments du dispositif sur lequel elles s'appuient, les documents sont chargés avec des connotations d'autres documents auxquels ils ressemblent sans être de la même nature. Ou, pour le dire mieux : en repensant constamment leur constitution de manière critique, et en travaillant subversivement avec les attributions qui les accompagnent. En imitant ainsi l'utilisation de traces dans des contextes qui visent à démontrer le réel qui s'exprime à travers elles, à savoir l'usage journalistique ou scientifique, l'artiste exhibe la part de croyance en jeu dans la considération d'une trace et dans son encastrement dans un contexte spécifique, comme authentique. C'est cette croyance, cette confiance aveugle dans l'autorité et la capacité de transmettre des connaissances, accordée à une trace authentique et son rapport direct avec le réel auquel elle réfère qui dissimule en même temps la part constitutive de l'imagination qui leur est inhérente, et qui transforme les traces en objets auratiques.

La constitution des traces au sein des documents de *l'Atlas Group* est donc paradoxale, équivoque. L'aspect visuel des documents semble renvoyer à une matérialité originale, mais leur existence en tant que telle est aussitôt niée. Walid Raad mobilise la figure de trace, mais en la coupant aussitôt de son origine, en l'utilisant comme signe diffus d'une authenticité, comme signe d'un réel qui ne s'affirme pas. Ainsi, il rend problématique son appréhension immédiate en tant qu'évidence, en renvoyant au côté arbitraire des traces, à leur rapport compliqué avec leur origine et respectivement à leur contextualisation qui se fait toujours à partir d'un présent, voire à la difficulté d'établir ultérieurement un lien avec cette origine qui se veut consistante de par sa nature. Ceci rejoint une certaine pensée des événements que nous avons déjà évoquée : comme les événements, les traces ne sont pas, dans la conception de Walid Raad, des données évidentes. Leur rapport avec le réel se construit, il n'est ni donné ni immédiat, et cette opération de construction est complexe, compliquée et hypothétique. Il pointe ainsi l'appel à l'imagination inhérent à la trace : puisque l'expérience dont elle témoigne est irréversiblement passée et que son actualisation dépend profondément du moment présent, il y a toujours un moment où la connaissance assurée doit laisser place à l'imaginaire, à la construction plus qu'à la reconstruction. Et ce moment ne commence pas seulement là où la trace est effectivement consultée, mobilisée, travaillée, mais *déjà* avec sa considération en tant que telle, par exemple par un centre d'archives qui la transforme en document d'archives.

Le concept de l'histoire chez Walid Raad se rapproche à plusieurs égards de celui de Walter Benjamin – pour qui l'histoire devient accessible à travers des images dialectiques « saturées de tensions » – nous les avons déjà mis en parallèle à plusieurs reprises. D'une certaine manière, il radicalise encore son propos, en écartant complètement le côté originaire de l'histoire, en se focalisant au lieu de cela sur l'autorité qui s'ensuit et en accentuant les implications politiques au moment de l'actualisation. Chez Benjamin, l'histoire nécessite les traces qui en témoignent, qui rapprochent matériellement le passé, mais leur sens est toujours intimement lié avec le présent qui les saisit, avec le « moment de possibilité de la connaissance »³⁷⁹. Walid Raad, nous l'avons vu, mobilise ce moment d'actualisation dans son travail *sans* recourir à des traces authentiques, et ce moment est intrinsèquement politique : par le saisi d'un passé – qui est, chez Benjamin, un passé « réel », chez Walid Raad un passé « possible » – le présent est rendu critique.

Ce qui compte pour *l'Atlas Group*, ce n'est pas l'intégrité des documents qui garantit leur authenticité, mais leur capacité à concentrer en eux des strates hétérogènes à travers les rapports compliqués des différentes temporalités et des différents registres de sens qui s'y rencontrent. Le travail à l'œuvre se trouve, pour ainsi dire, condensé dans la figure des documents fabriqués qui captent, à travers des constellations singulières, saturées de tensions, aussi bien le dispositif complexe de l'archive en tant que figure de savoir que les prémisses conflictuelles de l'actualisation de l'histoire libanaise. Ici, pour accéder à une connaissance, la recherche se fait à travers leur agencement en tant que *forme* qui se développe, qui est prise dans un *devenir* ; c'est dans ce devenir que des connaissances se composent et se renouvellent. Cette manœuvre de l'artiste répond à la problématique dont nous avons parlé plus haut dans cette thèse : celle d'une enquête qui s'effectue sans pouvoir recourir à une réalité stabilisée qui en définirait le but et en serait le cadre de référence. Cette enquête-là ne suit pas un chemin prédéfini, ne connaît ni le but à atteindre (rétablir l'ordre), ni la méthode à suivre. Elle pense à travers les constellations qui émanent des mises en rapport, garde les tensions ouvertes et les conflits et paradoxes vivants.

Les documents changent ainsi profondément de nature. Ils ne sont pas à proprement parler des sources à analyser en vue de l'écriture de leur histoire, mais des pensées figurées en acte. Ils sont déjà saturés de conceptions, apparaissent comme des images dialectiques : le travail à partir de sources (des images et informations sollicitées), qui ne sont pas considérées comme originaires, mais comme constellations rhizomatiques à déployer, est en action dans et par les phrases-image qui se donnent à voir. Ces documents ne

³⁷⁹ Walter Benjamin, « Paralipomènes et variantes de 'sur le concept de l'histoire' », *op.cit.*, p. 451.

« témoignent » donc pas, dans un présent, d'un temps passé, périmé, mais d'un ensemble de temporalités anachroniques condensées. Walid Raad ne considère pas, délibérément, le côté originaire, matériel des traces, mais il les utilise dans son travail comme un appel à une réalité passée qui est déjà chargée temporellement et sémantiquement, comme moment de constellation spécifique d'un autrefois qui, bien qu'il demeure incertain, potentiel, brumeux, se manifeste ainsi en document. Il mélange des éléments, *actualise* des données, dans le présent du producteur du document (qu'il soit un auteur fictif ou *l'Atlas Group* lui-même), sans expliciter ce qui se trouve au juste actualisé, sans indiquer de direction au regard. Ces documents semblent être une sorte de traces autre que celles qui sont utilisées dans la recherche historique ; des traces qui fonctionnent donc comme des signes déracinés sans désigner clairement, mais qui produisent des significations multiples.

Comme les documents d'archives conventionnels, les documents de *l'Atlas Group* sont incrustés dans un organisme qui les rassemble. Mais au lieu d'un emplacement assuré, assigné par l'institution qui héberge ces documents, d'un lieu monopole qui constitue leur *hic et nunc*, l'emplacement se manifeste de manière toujours inédite, adaptée au contexte du moment, dans des endroits différents ainsi que sur le site web du projet. Ces documents sont donc par nature non seulement profondément reproductibles, mais aussi pris dans une mouvance de transformation permanente. Ils ne sont pas seulement inauthentiques, mais demeurent non authentifiables, nébuleux, incertains, précaires, et il apparaît que c'est justement leur caractère contingent et aléatoire, qui les rend intéressant pour *l'Atlas Group*. Il s'agit de constellations chargées de tensions, relatées à chaque fois avec leur dehors, qui comportent des petits fragments arrachés à des réels indéterminés (les images insérées) mais qui ne sont ni clairement situables, ni stables. Tandis que Benjamin nous donne à penser les rapports qui se mettent en place entre une œuvre auratique et sa reproductibilité qui conditionne sa réception et son statut dans une culture, Walid Raad nous montre les rapports entre l'ordre instauré pour l'attribution de sa légitimité à un document et le désordre de l'imagination historique, qui se concentrent dans une figure surchargée de tensions.

L'apparence d'un étranger, si proche soit-il : l'aura de l'Atlas Group

Cependant, malgré les différences de nature, les documents de *l'Atlas Group*, nous confrontent à quelque chose qui ressemble à l'aura, quelque chose qui les éloigne de nous qui les regardons. Cet air d'inaccessibilité ne vient pas, comme nous l'avons vu, de leur constitution matérielle, ni d'une origine lointaine. Ce qui ressemble sensiblement à de l'aura, à l'impression d'un lointain, si proche soit-il, n'a rien à voir ici avec un culte configuré, un pouvoir institutionnel affirmé, mais provient d'une certaine fascination et de

l'impossibilité de pénétrer dans leur univers complexe à cause de leur constitution équivoque. Cela provient, dans un premier temps, de leur lien intime – pas seulement thématiquement, mais aussi par leur forme – avec une certaine réalité libanaise qui, elle, apparaît comme insaisissable et toujours fuyante, et sa mise en voisinage hétérotopique avec une autre réalité, celle qui règne dans des contextes géopolitiques différentes et leurs centres d'archives institutionnalisés respectifs. À travers les archives de *l'Atlas Group*, la complexité et l'hétérogénéité des conflits à l'œuvre ne se donnent pas seulement à penser, mais aussi à percevoir, à sentir, à travers la constitution des phrases-images. Bien que le concept de l'aura ne soit pas vraiment approprié pour les raisons que nous venons de donner, il peut tout de même nous aider à penser cette impression d'étrangeté qui est si constitutive pour notre position de spectateur.

On trouve chez Walter Benjamin une autre occurrence de l'aura, dont le concept est différent de celui circonscrit par la critique idéologique. Dans sa *Petite Histoire de la photographie*, il décèle une aura dans les toutes premières photographies – produites durant les premières années d'existence du médium jusqu'à l'avènement de sa commercialisation – qui ne vient pas d'un culte, mais qui émane des conditions techniques du médium, de la faible sensibilité des plaques qui exigeait des modèles « à s[...] installer pleinement [dans le long instant de la prise], pendant le temps prolongé que durait la pose, ils s'insinuaient pour ainsi dire dans l'image [...] ».³⁸⁰ Ces images relèvent donc d'une « magie », d'un charme particulier – comme les photographies de Bloßfeldt dont nous avons parlé plus haut – *sans* qu'elles soient en lien directe avec un culte. Cette aura ne se laisse pas introduire artificiellement dans les images, comme en témoignent les photographies de la bourgeoisie de la « période de la décadence », qui essayaient, en vain, de produire un tel effet magique en retouchant le négatif et en comblant la prise de vue d'accessoires censés l'agrémenter. Elle vient du fait que tous les éléments du dispositif des premières photographies – le photographe, l'appareil, le modèle – s'accordent l'un à l'autre, que tous poursuivent le même but, à savoir remplir cet instant précieux qui se donne à voir sur le cliché.

C'est peut-être une certaine concordance des formes et figures de pensée de *l'Atlas Group* et de ses conditions de production induites par le monde qu'il saisit – le contexte politique compliqué du Liban, les temporalités hétérogènes qui subsistent dans le présent, ses signes contradictoires – qui nous permet de rapprocher son travail du concept de l'aura.

Car les documents de *l'Atlas Group* semblent en quelque sorte constituer l'apparition d'un *lointain, si proche soit-il*, parce qu'ils portent la

³⁸⁰ Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, op.cit., p. 303.

marque, sensible et intelligible, d'une hétérogénéité irréductible qui ne cesse de confronter une perspective avec son autre, d'éloigner ce qui semble être proche, de redistribuer les partages sous forme d'un dissensus et de travailler la rencontre du dehors dans le dedans. Et c'est aussi parce que l'agencement des éléments internes, des personnages, de leurs occupations insolites et de leurs méthodes obsessionnelles, est décalé par rapport au contexte de la guerre, tout en nous en rapprochant de par leur *air*. Toute l'organisation de *l'Atlas Group* est imprégnée de cet *air* : les documents aussi bien que leur organisation à travers des catégories souples qui sont totalement insolites, comme nous l'avons vu, même si elles ressemblent au premier regard à celles que l'on trouve dans d'autres centres d'archives. Les documents témoignent d'une constitution interne curieuse, dégagent un air secret et parfois suspect, des connotations implicites qui ne sont pas vraiment cachées, mais pas non plus directement accessibles. Ils nous font sentir, percevoir, cette étrangeté, nous incitent à penser différemment, à nous laisser prendre au jeu de leurs forces singulières, afin de nous approcher de leur univers parallèle.

Cet *air* vient donc de leur logique hétérotopique, des déplacements subtils par rapport à ce à quoi ils ressemblent, qui s'opèrent pour mieux le miner. Nous avons vu comment l'apparence des documents comporte à la fois une certaine systématique, et un côté biscornu, décalé. Ils insèrent de la différence, de l'ambiguïté, à l'intérieur de leur construction, et c'est cette ambivalence qui nous rapproche d'un certain réel que nous pouvons capter à travers eux, tout en nous barrant l'accès à une appréhension univoque. Quelque chose dans ces documents semble échapper à notre compréhension, quelque chose demeure inclassable, singulier, étranger.

Walid Raad rejoue ainsi le dispositif archivistique autrement : il découpe ses éléments implicites – leur authenticité, leur *Echtheit*, leur insertion dans l'institution – différemment que dans des institutions archivistiques conventionnelles et produit ainsi des axes de regard et de pensée qui mettent sur un même plan la forme, le contenu et les attributions de valeur hétéroclites. Tout en mobilisant les principes qui règnent dans des centres d'archives et qui contribuent à la connaissance à tirer des documents – principes de commencement et de commandement, ainsi qu'attribution à enseigner quelque chose sur le passé à partir d'une temporalité spécifique qui lie les documents à un présent – ses dossiers détournent les confiances hâtives en la crédibilité et ouvrent l'accès à une enquête transversale qui redistribue les cartes différemment. Au lieu d'accepter le point de départ – l'institution qui, à travers son pouvoir d'accréditation, sélectionne des traces et les charge d'une aura, d'un air d'exclusivité – Walid Raad l'extériorise comme un élément de son archive parmi d'autres et le met en rapport dynamique avec les documents et leur structure. En déhiérarchisant ainsi les éléments, il brouille l'ordre et

produit une figure de savoir différente, dans laquelle le rapport entre un maintenant et un autrefois est compris dans un mouvement permanent.

Temporalités biaisées

How does one write a history blown open ? Perhaps one needs forms closer to poetry. In any case, this history can only be captured in a fragment, and therefore only partially.

Alan Gilbert, *A Cosmology of Fragments*

Les documents de *l'Atlas Group* renvoient ainsi autrement à des temporalités et des historicités complexes, qui diffèrent, certes, considérablement de celles que nous avons rencontrées dans les traces authentiques des centres d'archives conventionnels. Bien que « plats » dans leur matérialité, les documents de *l'Atlas Group* ne sont pas plats dans leur conception d'un temps particulier : nous avons vu comment Walid Raad introduit des temporalités hétéroclites *dans* les documents eux-mêmes, comment il condense des rencontres entre un autrefois et un à-présent – des images dialectiques – *dans* son œuvre et nous donne accès à ses propres moments de connaissabilité. Les couches temporelles multiples, par leur superposition, constituent ainsi non pas l'événement historique, mais des spectres de ses effets à partir des bribes qui le constituent en tant que tel : ses médiations, les discours et les imageries, mais aussi les représentations sous forme de photographies qui lui sont associées.

Les documents introduisent ainsi *dans* leurs figurabilité, dans les montages insolites d'images et de textes, une approche du temps qui embrasse aussi bien l'instant de l'événement, son appropriation par une médiatisation spécifique (par exemple par les insertions d'images parues dans des journaux), le temps du travail de celui qui produit le document, donc un temps rétrospectif d'analyse, le temps de sa mise en archive (qui est spécifié dans les légendes) et le temps de sa réception. S'y infiltrent encore d'autres temporalités – la présence latente d'autres images par exemple (mise en évidence dans le dossier *Secrets*, mais sous-jacente dans presque tous les documents, puisque les images qu'ils montrent ne ressemblent presque jamais à celles que l'on associe habituellement à la guerre), ou un certain « air du temps » qui se reflète dans les on-dit. Ce qui est saisi à travers ces documents est complexe et comprend aussi bien le moment historique que les alentours qui le fondent comme tel. Ce n'est pas la constitution matérielle du document qui indique le temps, mais

l'emploi d'éléments visuels et textuels qui *construisent* une pensée historique spécifique *dans* les documents.

Hantises

L'histoire telle qu'elle intéresse Walid Raad n'est pas terminée, elle gronde *dans* le présent, et les diverses formes qui expriment l'historicité au sein des documents travaillent intensément ce thème. Elle ne peut être déclarée morte parce qu'elle constitue une strate dans ce présent. Le passé compliqué, douloureux et hétéroclite est encore vivace, continue à affecter la vie quotidienne de manière sous-jacente, et il ne semble pas que l'on puisse l'approcher sans potentiellement déclencher de sérieuses discordances. La situation politique au Liban demeure très instable et imprévisible. Ses fantômes hantent le quotidien, dans les discours et les images qui le constituent. L'histoire contemporaine du Liban est saisie par Walid Raad à partir des manifestations des revenants, leurs expressions erratiques, confuses. L'histoire n'est pas passée, elle est embrouillée avec le présent. C'est bien à l'histoire que s'intéresse Walid Raad, c'est bien à partir de ce qui s'est passé – ou ce qui aurait pu se passer – qu'il construit ses documents, mais cette histoire évoquée nous ramène constamment au présent affecté par ce passé indiscernable.

Un concept peut nous être utile pour penser le problème des temporalités complexes qui s'articulent à travers les documents de *l'Atlas Group* : celui de la hantise, qui décrit une étrange rencontre entre le présent et le passé. Sans vouloir entrer dans le vif du sujet du livre *Spectres de Marx* de Jacques Derrida et de sa conception du messianisme, empruntons-lui quelques éléments conceptuels de la hantise, cette présence d'un temps autre, d'un passé qui ne passe pas, qui gronde dans le présent :

[L]a hantise est historique, certes, mais elle ne *date* pas, elle ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier. Intempestive, elle n'arrive pas, elle ne survient pas [...]³⁸¹

La hantise est donc historique sans fonctionner selon une logique chronologique, sans se baser sur des coupures de temps selon une ligne continue quise déroulerait entre passé, futur et présent. À travers elle, le passé inachevé fait, discrètement ou brusquement, signe au présent. Elle renvoie à des fantômes venant d'un autrefois qui demeure difficilement saisissables. La hantise circonscrit donc une temporalité qui ne peut être saisie dans son insistance phénoménale par l'historiographie occidentale qui, selon Michel de Certeau, se base sur une déclaration de ce qui est passé comme mort, comme

³⁸¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Éd. Galilée, 1973, p. 22.

nous l'avons vu antérieurement. Le temps de la hantise est une sorte d'hybride qui met en danger l'ordre du temps ; en persistant, en faisant irruption ? Dans le présent, la hantise est un mort-vivant. Car « un fantôme ne meurt jamais, il reste toujours à venir et à revenir. »³⁸². Les temps s'embrouillent donc, deviennent eux aussi incertains, difficiles à distinguer, sulfureux. L'impossibilité de donner une date va de pair avec l'inquiétante impossibilité de localiser, de saisir, de pointer un événement et les effets qui en émanent. Les temps fantomatiques restent flous, flottants, ne peuvent être appréhendés. Avec la hantise, il y a du passé dans le présent, et les deux forment un amalgame, s'affectent réciproquement, constituent ensemble un temps autre, un troisième temps, celui où ce qui est révolu revient perpétuellement, persiste malgré lui, s'inscrit dans l'à-présent comme s'il arrivait d'un coup, pour la première fois :

Répétition *et* première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme : *qu'est-ce* qu'un fantôme ? qu'est-ce que *l'effectivité* ou *la présence* d'un spectre, c'est-à-dire de ce qui semble rester aussi ineffectif, virtuel, inconsistant qu'un simulacre ? Y a-t-il là, entre la chose même et son simulacre, une opposition qui tienne ? [...]. Appelons cela une *hantologie*.³⁸³

Ce concept de *hantologie* proposé ici par Derrida peut nous être utile pour saisir les strates latentes des temps de guerre qui traversent le temps présent du Liban – non seulement à travers les réminiscences d'événements passés et les logiques sociales et politiques issues des conflits comme l'omniprésence des rumeurs, de la suspicion, les perspectives inconciliables qui se sont dès lors immiscées dans le quotidien, mais aussi leurs répercussions persistantes sur les discours et les imageries. Et il devient très clair que la question du simulacre, du fantôme qui hante, présente ici un danger bien réel : le retour soudain des fantômes qui constitue une réalité dans le quotidien a des retentissements sur la politique actuelle et sa perception. La répétition des événements violents, aussi bien que des affects, mots et idées qui y sont liés, produit une atmosphère d'alerte continue qui se traduit dans les productions d'images et dans les discours. La hantise qui brouille les temps et charge le présent avec la marque d'un danger diffus se répercute sur les documents des archives de *l'Atlas Group* qui la captent figurativement : ils donnent une forme à ces strates flottantes et floues qui pourtant affectent non seulement l'appréhension d'un passé, mais aussi directement le présent.

Survivances

Ce concept derridien de hantise fait un certain écho au concept warburgien de *Nachleben* (*survivance*) tel qu'il est travaillé par Georges Didi-

³⁸² *ibid.*, p. 163.

³⁸³ *ibid.*, p. 31.

Huberman. Chez Aby Warburg, ces survivances apparaissent vigoureusement dans les images qui, comme le remarque Didi-Huberman,

ne sollicitent pas que la vision. Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir et leur capacité, toujours disponible, d'*intensification*. C'est déjà dire qu'elles impliquent la totalité du sujet, sensoriel, psychique et social.³⁸⁴

Saisir des survivances qui s'expriment dans les images, c'est donc s'investir pleinement, se laisser saisir par les enjeux anachroniques et troublants qui s'y déploient. En considérant les survivances, on rend impossible le traitement des objets historiques comme des objets inertes, découpés du présent qui les saisit.

Le concept de survivance a sa source dans la notion de *survival* développée par l'ethnologue britannique Edward B. Tylor qui était, selon Didi-Huberman, l'un des repères de Warburg lors de son voyage en pays Hopi.³⁸⁵ C'est Tylor qui

aura découvert l'extrême variété, la vertigineuse complexité des faits de la culture [...] ; mais il aura également découvert quelque chose de plus bouleversant encore [...] : le *jeu vertigineux du temps* dans l'actualité, dans la 'surface' présente d'une culture donnée. Ce vertige s'exprime d'abord dans la sensation puissante [...] que *le présent est tissé de passé multiples*. [...]³⁸⁶

La survivance, comme la hantise, brisent ainsi la conception d'un temps chronologique. Les deux saisissent une complexification et une déconcertation du temps, produisent donc un désordre des temps condensé dans le présent. Puisque le présent n'est pas un moment dans la ligne chronologique du temps, mais une figure complexe chargée de temporalités divergentes, il ne peut pas juste être considéré comme un point de départ découpé de son objet passé. Ce qui sur-vit, ce qui subsiste dans le présent en l'ouvrant vers des directions temporelles et significative multiples, creuse une profondeur dans le présent en complexifiant ainsi sa portée. La considération du présent comme traversé par des survivances qui l'affectent déplace ainsi l'angle de vue, de la perspective historiographique qui découpe le temps avant de considérer des fragments de passé sous forme de traces, à une compréhension *anachronique* qui vise, plutôt qu'une pensée historique à partir d'un ordre ou une catégorisation, de saisir

³⁸⁴ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, p. 150.

³⁸⁵ Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les éditions de Minuit, 2002, pp. 51-60.

³⁸⁶ *ibid.*, p. 55.

l'intensité des jeux de forces insistants dans la mouvance des temps. Didi-Huberman écrit que

[l]a survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit un *autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, la complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*.³⁸⁷

Non seulement la survivance vise autrement l'histoire, mais elle affecte aussi le domaine existant, en dérangeant son ordre, en dégageant son spectre et en opposant des forces vivaces à ces catégories. Car ce qui survit, ou ce qui hante, ce ne sont pas des thèmes objectivables, mais des puissances, des intensités, des énergies, qui ne se laissent pas capter par une subordination sous des catégories. Les survivances ne sont pas des données statiques, mais en mouvement, puisqu'elles ne sont pas des « faits » ou des objets délimités, mais des intensités. « La rythmicité très particulière d'événement de survivance » serait ainsi :

effraction (surgissement d'un Maintenant) et retour (surgissement d'un Autrefois) mêlés. Autrement dit, ce sera la concomitance inattendue d'un *contretemps* et d'une *répétition*.³⁸⁸

Ce qui devient problématique aux temps des fantômes, de la hantise, de la survivance, c'est de trouver un lieu depuis lequel il soit appréhendable. Nous revoilà alors, autrement, ramenés une fois encore à notre problème du départ : celui de la position à prendre auprès d'une image, d'une œuvre, l'œuvre de Walid Raad. Car si les temps passés ne sont pas morts, s'ils sont susceptibles de faire effraction dans le maintenant, s'ils en sont une strate constitutive, mais pas objectivable, il n'est pas possible de les penser comme extérieurs, antérieurs. Ils sont dehors, mais ce dehors rencontre le dedans. Tant que la hantise et les survivances agissent en traversant le maintenant, tant que les fantômes reviennent, il est difficile de prendre du recul par rapport à elles afin de commencer une réflexion critique, car ce recul ne peut signifier de trouver une position stable en dehors du temps dont il est question. L'existence fantomatique rend le présent brumeux, le rapproche des temps sombres en le rendant en même temps étranger à lui-même : dans une même présence se trouvent entremêlés des intensités divergentes et des sens hétérogènes. Aucune synthèse ne semble être possible.

³⁸⁷ *ibid.*, p. 85.

³⁸⁸ *ibid.*, p. 169.

C'est pour cela que les documents de *l'Atlas Group* – qui tentent de saisir le présent compliqué en tant que figure surchargée des temporalités complexes qui s'y rencontrent et qui se rapportent à des strates intelligibles et sensibles différentielles – évoque des pistes multiples et souvent contradictoires, en gardant leurs tensions vivantes. L'ordre temporel constitutif pour l'historiographie et ses institutions annexes est irréparablement brisé – par les désordres introduits dans l'organisation de *l'Atlas Group*, par les strates temporelles équivoques superposées dans les documents, par le refus d'accorder au spectateur une place qui serait complètement en dehors du projet. En impliquant ce qui pourrait être considéré comme le dehors (le passé en tant que temps autre, le Liban en tant que lieu ailleurs, l'historiographie en tant que domaine différent de l'art), en invitant le dehors à faire infraction dans le projet à des moments inattendus, Walid Raad barre l'accès à un regard détaché, contemplatif, désintéressé, de son projet.

Contemporanités

Les documents de *l'Atlas Group* concentrent donc en eux des rencontres complexes de temporalités conflictuelles. Leur temps de production correspond au présent de la recherche même. Ne reste ainsi (presque) aucune signature matérielle du temps passé sur les documents, et les seules traces sont aussitôt tellement dénaturées par le montage insolite avec des éléments fictionnels, (sans être modifiées matériellement), qu'elles ouvrent en quelque sorte leur temps vers le contingent. Mais il y a autre chose qui entre en jeu par cette constitution : une certaine *contemporanéité* avec le matériel. Par la production au présent de documents censés relever d'un passé compris dans ses formes survivantes, tout dans cette recherche – l'institution qui la tient (le centre d'archives), la recherche, les documents, le chercheur – se trouve sur un même plan temporel qui n'est pas unilatéral, mais en lui-même épais : ils sont tous contemporains d'un sujet qui est situé, lui, dans deux espaces-temps à la fois – dans le maintenant hanté, et dans un passé fantomal qui demeure incertain. Le producteur du document est ici en même temps celui qui le considère en tant qu'objet qui pose le problème de son historicité et celui de sa propre place auprès de lui. Il n'a pas affaire à un objet détaché, mais en produit un, en problématisant sa propre position qui ne peut être celle d'un sujet pleinement extérieur. En fabriquant un document relatif à ce passé spectral, il n'est donc pas contemporain de ce passé – un témoin crédible qui sollicite ses souvenirs – bien qu'il l'ait peut-être vécu, mais il est pleinement contemporain du moment de la recherche elle-même.

La production dans un présent de documents relevant des multiples survivances constitue une contemporanéité étrange qui réunit du passé incertain et du présent hanté *dans* les documents mêmes, comme nous l'avons

déjà mentionné en rapprochant les documents de *l'Atlas Group* du concept benjaminien d'image dialectique, tout en soulignant les différences. Comment comprendre un tel concept de contemporanéité qui dépasse le simple être-là-en-même-temps ? Dans un petit texte, Giorgio Agamben s'approche de ce concept à travers la notion nietzschéenne d'*inactuel* :

Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et saisir son temps.³⁸⁹

Ce concept de contemporanéité décrit donc un certain décalage, une distance vis-à-vis du monde dans lequel on vit, un écart temporel et critique qui constitue un lien spécifique avec l'environnement. Être contemporain, c'est en même temps être pleinement là et être à l'écart :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances : elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme*.³⁹⁰

Pour être contemporain dans ce sens du mot, il est nécessaire de sortir de « l'ordre du temps », des évidences apparentes et d'une continuité ressentie du temps historique. La contemporanéité, tout en étant inscrite dans le temps, crée donc aussi une brèche dans celui-ci ; elle produit un arrêt dans le flux du temps – telle une image dialectique – extériorise ce qui se présente, retourne l'intérieur vers l'extérieur, en posant ce qui est enchevêtré dans le présent en tant qu'objet. Elle est dedans *et* dehors, saisit son monde de l'intérieur et de l'extérieur à la fois.

Le projet de *l'Atlas Group* – une fondation qui se donne comme tâche « la recherche et la compilation de documents sur *l'histoire contemporaine libanaise* » – peut être appréhendé à travers un tel concept de contemporanéité : si l'histoire même est comprise comme contemporaine, si les archives et leurs documents *expriment* ce moment contemporain en tant que tel, si ces documents sont contemporains du travail de production et de recherche, ceux-là sont donc censés faire irruption dans leur présent. Walid Raad produit ainsi une contemporanéité sur plusieurs plans : elle s'immisce dans le concept d'histoire et touche à la constitution même des documents et du centre d'archives qui les rassemble. L'histoire n'est pas localisée dans un temps autre, sa condition de construction ne repose pas sur un décalage temporel. Mais elle

³⁸⁹ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce que le contemporain ? » in : *Nudités*, Éd. Payot & Rivages, 2009, p. 24.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

est contemporaine de son investigation ; elle se trouve presque explicitement *dans* le présent épais hanté par des fantômes survivants, elle est intimement liée avec le Maintenant ; c'est cela le moment contemporain.

Le présent n'est rien d'autre que la part de non-vécu dans tout vécu, [écrit encore Agamben,] et ce qui empêche l'accès au présent est précisément la masse de ce que, pour une raison ou pour une autre (son caractère traumatisant, sa trop grande proximité), nous n'avons pas réussi à vivre en lui. L'attention à ce non-vécu est la vie du contemporain. Et être contemporain signifie, en ce sens, revenir à un présent où nous n'avons jamais été.³⁹¹

Pour le contemporain, dans ce sens accordé par Agamben, le passé qui apparaît dans le présent, les survivances intensives qui y font irruption, sont donc non seulement prises en compte par le présent, mais aussi, paradoxalement, extériorisées en lui. C'est ainsi que le contemporain ramène ce qui n'a pas encore pu devenir manifeste dans son maintenant dense. Il charge le présent avec ce qui constitue son autre, son dehors, avec ce qui n'arrive pas à devenir explicite. C'est ce qui est là sans être là, l'attention à la part latente dans le présent, qui crée la contemporanéité.

Walid Raad nous confronte à une construction temporelle complexe qui tente justement d'intégrer, de penser ensemble le présent et ses non-dit, ses non-vécu et ses survivances qui sont des reliques d'un passé qui n'arrive pas à passer. Ses documents sont ainsi « authentiques » – non pas *echt*, mais *authentisch*, conformes, dans leur contemporanéité : ils donnent un accès à ce qui est inhérent dans le présent, à la part inachevée, au *devenir* discontinu spécifique du Liban dans le prisme des regards multiples, déclenchés par les documents de *l'Atlas Group*, posés sur lui. Car la con-temporanéité, dans le projet de Walid Raad, concerne aussi une con-spatialité³⁹² : nous avons vu comment l'hétérotopie raadienne fonctionne par des rencontres multiples de différents lieux (lieux communs, mais aussi lieux géographiques, politique, culturels) qui se réfractent à travers les documents de *l'Atlas Group*. Ces positions divergentes depuis lesquels l'histoire contemporaine est saisie sont rassemblées dans les dossiers ; elles sont aussi coprésents et se problématisent mutuellement, en reflétant leurs bases épistémologiques et leurs implications politiques complexes.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 35.

³⁹² À ce propos, voir aussi Peter Osborne, *Anywhere and not at all. Philosophie of contemporary art*, Verso, 2013, pp.15-35. Selon Osborne, la notion de contemporanéité relève d'une fiction – celle d'une unité qui rassemblerait en elle des temporalités hétérogènes. Elle sera nécessairement une fiction géopolitique qui pense conjointement des rapports entre des espaces sociaux. Selon Osborne, c'est justement l'Atlas Group qui est capable, en tant que projet artistique « post-conceptuel », de rendre visible cette fiction du contemporain.

Virtualités

Revenons un moment au discours historiographique institutionnalisé afin de mieux comprendre ses différences avec l'opération à l'œuvre chez Walid Raad, et ses détournements subversifs et critiques. Le discours historiographique se légitime, nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, par le fait qu'il se base sur des documents « authentiques », ce qui, supposément, lui accorde un lien privilégié avec le réel compris comme réalité factuelle objective :

En posant d'après ses propres critères le geste qui départage les deux discours – l'un scientifique et l'autre de fiction –, l'historiographie se crédite d'un rapport au réel parce que son contraire est placé sous le signe du faux³⁹³,

écrit Michel de Certeau à ce propos. C'est pour cela aussi que beaucoup de débats actuels et passés dans le champ de l'historiographie concernent la question du seuil entre histoire et littérature, entre fait et faux, et de façon générale, à travers la distinction entre réel et fiction³⁹⁴ ; un axe selon lequel l'œuvre de Walid Raad est également souvent appréhendée. Cette distinction constitutive, qui est, selon Michel de Certeau, commune à l'historiographie et à l'actualité journalistique, recèle en même temps un certain nombre de problèmes :

Le récit qui parle au nom du réel est injonctif. Il « signifie » comme on signifie un ordre. À cet égard, l'actualité (ce réel quotidien) joue le même rôle que la divinité de jadis : les prêtres, les témoins ou les ministres de l'actualité la font parler pour ordonner en son nom. Certes, « faire parler » le réel, ce n'est plus révéler les secrets vouloirs d'un Auteur. Désormais, des chiffres et des données tiennent lieu de ces secrets « révélés ». Pourtant, la structure reste la même : elle consiste à dicter interminablement, au nom du « réel », ce qu'il faut dire, ce qu'il faut croire et ce qu'il faut faire. Et qu'opposer à des « faits » ? La loi qui se raconte en données et en chiffres (c'est-à-dire en termes fabriqués par des techniciens mais présenté comme la manifestation de l'autorité dernière, le Réel) constitue notre orthodoxie, un immense discours de l'ordre. On sait qu'il en va de même pour la littérature historiographique. Bien des analyses le montrent aujourd'hui : elle a toujours été un discours pédagogique et

³⁹³ Michel de Certeau, « L'histoire, science et fiction », in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, op.cit., p. 54.

³⁹⁴ Cette question, constitutive pour la délimitation et la légitimation du champ historique, a été discutée. Voir p.ex. les écrits de Hayden White (p.ex. *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, John Hopkins University Press, 1973). et leur réponse par Roger Chartier (Roger Chartier, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Albin Michel, 1998,; les trois tomes de *Temps et Récit* de Paul Ricoeur (*Temps et récit I*, Éd. du Seuil, 1983 ; *Temps et récit II*, Éd. Du Seuil, 1984, *Temps et récit III*, Éd. du Seuil, 1985) etc..

normatif, nationaliste ou militant. Mais en énonçant ce qu'il faut penser et ce qu'il faut croire, ce discours dogmatique n'a pas besoin de se justifier, puisqu'il parle au nom du réel.

[...] Bien plus, ce discours est efficace. En prétendant raconter le réel, il en fabrique. Il est performatif. Il rend croyable ce qu'il dit, et il fait agir en conséquence. En produisant des croyants, il produit des pratiquants. [...] La narration historique dévalue ou privilégie des pratiques, elle exorbite des conflits, elle enflamme des nationalismes ou des racismes, elle organise ou déclenche des comportements. Elle fait ce qu'elle dit.³⁹⁵

Nous retrouvons ici la critique de l'objectivité d'Adorno – qui traverse toute l'œuvre de Walid Raad – que nous avons mentionnée plus haut : en se réclamant du réel, on acquiert en même temps une position de pouvoir. Le réel fait autorité, et des documents authentiques, des histoires « vraies », s'en revendiquent et s'en légitiment. Michel de Certeau, en tant qu'historien, exige de rendre explicite, dans l'écriture historiographique, ce moment politique, de penser conjointement le réel du passé et celui du présent qui le désigne en tant que tel : Ce n'est qu'ainsi, en pensant la pratique historiographique à partir du lieu où elle opère, qu'il sera possible de contourner les implications idéologiques du discours instrumentalisé par le pouvoir, ou tout au moins de rester critique envers elles.

Dans son texte *In the Mist of the Event : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*,³⁹⁶ André Lepecki approche les documents de *l'Atlas Group*, surtout quand ils sont personnellement présentés par Walid Raad pendant ses *lecture-performances*, d'une autre manière. Il ne les aborde pas à travers la véracité des faits ou leur côté fictif, mais à travers la notion deleuzienne de virtualité, telle qu'elle apparaît dans un petit texte publié dans *Dialogues*³⁹⁷ :

[...] ce que Raad propose dans sa production de documents post-factum n'est rien d'autre que le projet d'identifier et de distiller à partir du brouillard turbulent du virtuel toutes les images multiples qui composent l'actualité d'un événement, y compris celles qui sont violentes.³⁹⁸

³⁹⁵ Michel de Certeau, « L'histoire, science et fiction », *op.cit.*, pp. 62-63.

³⁹⁶ André Lepecki, « In the Mist of Events : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive », in: *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad*, catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2005, pp. 61-65 (et 22-27 pour la traduction allemande).

³⁹⁷ Gilles Deleuze, « L'Actuel et le Virtuel », in : Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Éditions Flammarion, 1996.

³⁹⁸ André Lepecki, *In the Mist of Events : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*, *op.cit.*, p. 34, traduit par l'auteur.

Lepecki suit ici une piste annoncée par Walid Raad lui-même et que nous avons déjà évoquée plus haut³⁹⁹ : puisqu'il affirme ne pas s'intéresser aux événements tels qu'ils ont effectivement eu lieu, mais à ce qui *aurait pu avoir lieu*, il indique que les documents se focalisent non pas sur l'histoire telle qu'elle s'est réellement passée (manifestée), pas plus que sur ce qu'il *aurait été possible qu'elle soit* sous d'autres conditions, mais sur ses *couches virtuelles immanentes qui n'ont pas (encore) été actualisées*, « le brouillard virtuel – qui malgré son manque de clarté constitutif demeure aussi actif et puissant que n'importe quel actuel »⁴⁰⁰.

Actuel, virtuel versus réel, possible

Or, comment comprendre au juste ce concept de virtuel dans l'œuvre de Walid Raad ? Pierre Lévy remarque que

³⁹⁹ Dag Petersson qui, dans son article *Archiving the Potentiality of Events* (op.cit.), mobilise Deleuze pour son approche des documents de l'Atlas Group (bien qu'il concentre son texte autour de la notion de *potentialité*, chez lui voisine de celle du virtuel), propose une compréhension des documents de l'Atlas Group non pas en tant que remémorisations actives basées sur des distillations d'images virtuelles à partir du brouillard qui accompagne des objets actuels, mais en tant que « potentialités historiques d'événements ». Ce n'est pas au moment de sa saisie en tant que survenue, mais au moment de son changement, écrit-il, que le potentiel dévoile sa dynamique particulière, qui diffère de celle dans laquelle un objet actuel est pris quand il change : « L'être d'un objet change, et constitue un événement, quand cet être est affecté par un autre être (un autre objet ou une force) [...]. L'être d'une potentialité change immédiatement avec le changement d'une autre potentialité correspondante, et ceci constitue un événement immanent au changement même. [...] Quand un objet change, l'événement est à l'orée de la transition d'un état à un autre. Quand des potentialités changent, l'événement est la transition à l'intérieur d'un jeu de variables, d'une constellation de valeurs à une autre. » (pp. 41 et 42). Les potentialités sont donc à penser non pas à partir de l'objet (en tant qu'identité qui se transforme quand il est affecté par quelque chose venant de l'extérieur), mais à partir des relations inhérentes qui le traversent et le constituent en même temps. Le problème auquel l'Atlas Group se confronte sera donc, dans cette lecture, de représenter, à travers les documents, des potentialités qui par leur nature ne se laissent justement pas capter en tant qu'identités, objets, mais uniquement dans l'insistance de leur *devenir* propre, dans leur déploiement discontinu. Ce changement de nature – d'un document authentique tel que nous l'avons analysé plus haut cette thèse vers un document pris dans la dynamique de sa potentialité, affecte la nature de l'archive : « Sa collection de potentialités met au défi la notion d'une archive, puisque des potentialités ne sont pas déterminables à travers la représentation. Les artefacts de son archive ne représentent pas des événements comme ils se sont effectivement passés. Plutôt, ils révèlent des changements des potentialités historiques, et ces changements constituent un nombre d'événements immanents [...]. » (pp. 43 et 44). *L'Atlas Group* adapterait donc son organisation même, aussi bien la structure que les documents, à la condition de potentialité dont ils relèvent. La prétendue souplesse des catégories et des données serait donc, loin d'être aléatoire, conforme aux modalités de potentialité qui se répercute sur le nœud dans lequel ils sont actualisés. S'expliquerait ainsi pourquoi l'organisation des archives ne peut rester stable, mais se transforme avec les diverses manifestations à des lieux différents : en tant que potentialité, les documents interagissent directement avec le jeu des variables dans lequel ils sont pris.

⁴⁰⁰ André Lepecki, *In the Mist of Events : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*, op.cit., p. 62, traduit par l'auteure.

Le mot virtuel vient du latin médiéval *virtualis*, issue de *virtus*, force, puissance. Dans la philosophie scholastique, est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte. Le virtuel *tend* à s'actualiser, sans être passé cependant à la concrétisation effective ou formelle [...] le virtuel ne s'oppose pas au réel mais à l'actuel : virtualité et actualité sont seulement deux manières d'être différentes.⁴⁰¹

Deleuze construit ce concept, plus précisément les deux concepts complémentaires d'actuel et de virtuel, en les distinguant d'un autre couple, celui de possible et de réel :

[l]e possible s'oppose au réel ; le processus du possible est donc une « réalisation ». Le virtuel, au contraire ne s'oppose pas au réel ; il possède une pleine réalité par lui-même.⁴⁰²

Si on comprend donc les documents de *l'Atlas Group* en tant qu'actualisations de virtualités diffusées dans le brouillard qui entoure les événements actuels, il faut les penser autrement qu'en tant que simples occurrences qui auraient pu avoir lieu, dans le sens que leur avènement aurait pu être possible. Il faut les penser en tant que forces, intensités, multiplicités irréductibles, et non comme des faits unitaires qui, sous d'autres conditions, se seraient réalisés. En ceci, les opérations en cours dans le projet de Walid Raad se distinguent profondément de « l'histoire contrefactuelle », ce courant dans le domaine de l'histoire qui tente de développer les hypothèses d'une histoire possible à partir de causalités historiques réelles.⁴⁰³ Chez Deleuze, le possible se fait à l'image du réel, lui ressemble (statiquement) ; il est même une sorte d'appauvrissement de ce dernier auquel il ressemble, car il lui manque la marque essentielle : l'existence. Contrairement à ce couple réel-possible, Deleuze comprend le virtuel non pas comme une donnée identitaire, prise dans une pensée de l'Un, comme une possibilité parmi d'autres à l'image du réel, susceptible de se réaliser ou pas, mais comme « une multiplicité pure dans l'Idée, qui exclut radicalement l'identique comme condition préalable. »⁴⁰⁴ Aborder une histoire, ou une historicité, en termes de virtualité et d'actualité, c'est donc l'écarter radicalement des conceptions identitaires – les catégories fixes comme le fait historique, le sujet, la causalité – afin de l'approcher en tant que multiplicité irréductible, prise dans le processus d'actualisation qui est lui-même différentiel :

S'actualiser, pour un potentiel ou un virtuel, c'est toujours créer les lignes divergentes qui correspondent sans ressemblance à la

⁴⁰¹ Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Éd. de la Découverte, 1995, p. 13.

⁴⁰² Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, 1968, p. 272-273.

⁴⁰³ Voir p.ex. le numéro 39 / 2012 (2) de la revue *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire* : „Et si...?“ La cause du contrefactuel, en ligne www.labyrinthe.revues.org/4257, consulté le 20 août 2013.

⁴⁰⁴ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, op. cit., p 273.

multiplicité virtuelle. Le virtuel a la réalité d'une tâche à remplir, comme d'un problème à résoudre ; c'est le problème qui oriente, conditionne, engendre les solutions, mais celles-ci ne ressemblent pas aux conditions du problème. [...] La différence et la répétition dans le virtuel fondent le mouvement de l'actualisation, de la différenciation comme création, se substituent ainsi à l'identité et à la ressemblance du possible, qui n'inspirent qu'un pseudo-mouvement, le faux mouvement de la réalisation comme limitation abstraite.⁴⁰⁵

Le réel dont relève un virtuel correspond donc au déploiement d'un problème, d'enjeux différentiels potentiels qui ont leur source dans un complexe de relations problématiques sous tension. Le virtuel est déclenché par la problématique et s'étend, de manière discontinue, d'après des correspondances internes instables qui ne sont pas congruentes avec leurs conditions préalables et ne leur ressemblent pas, comme dit Deleuze, mais sont toujours prises dans un *devenir* particulier. Deleuze illustre cette pensée de la différence à travers un exemple tiré de l'embryologie : l'œuf ne ressemble en rien à l'animal qui s'y développe. Le devenir-animal de l'œuf, ceci est le problème du virtuel. « Bref le propre de la virtualité, écrit encore Deleuze, c'est d'exister de telle façon qu'elle s'actualise en se différenciant, et qu'elle est forcée de se différencier, de créer ses lignes de différenciation pour s'actualiser. »⁴⁰⁶

Le virtuel et l'actuel sont compris à partir d'une corrélation transformative permanente : « Les images virtuelles ne sont pas plus séparables de l'objet actuel que celui-ci de celles-là. Les images virtuelles réagissent donc sur l'actuel. »⁴⁰⁷ Penser en termes d'actuel et de virtuel, c'est donc penser conjointement un objet à l'état actuel (l'œuf, l'événement) et les images virtuelles (l'animal en devenir, les mémoires multiples de l'événement) qui l'enveloppent, c'est penser en termes d'épaisseur, de nœud, de force, d'intensité et de mouvement. Tandis que le réel et le possible – qui constituent des catégories essentielles pour l'historiographie – reposent sur une structure logique qui organise le partage entre ses éléments, le virtuel et l'actuel se rencontrent dans une figure rhizomique, une multiplicité irréductible.

Le réel du virtuel

Le réel du virtuel consiste donc en sa dynamique propre, en son devenir différentiel qui se joue sur un autre plan que *ce qui a effectivement eu lieu*. Une perception actuelle, par exemple, mobilise en même temps « une nébulosité d'images virtuelles qui se distribuent sur des circuits mouvants de plus en plus

⁴⁰⁵ *ibid.*, pp. 273-274.

⁴⁰⁶ Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, PUF Quatrige, 1997, p. 100.

⁴⁰⁷ Gilles Deleuze, *L'Actuel et le Virtuel*, *op. cit.*, p. 180.

éloignés, de plus en plus larges, qui se font et se défont »⁴⁰⁸ qui est bien réelle, tout en demeurant éphémère et peut-être même vague, sans pour autant se matérialiser dans un objet réel identique à lui-même. L'objet actuel n'est jamais perçu uniquement en tant que tel, mais la perception mobilise également toujours les virtualités qui l'entourent. « Notre existence actuelle, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. »⁴⁰⁹ Puisque les virtualités ne suivent pas le régime de l'identité, leur considération doit nécessairement rester ouverte aux agencements multiples dans lesquels elles sont prises.

Avec cela, nous sommes directement transposés dans un autre régime temporel que celui de l'historiographie institutionnalisée : tandis que cette dernière construit du sens à partir du découpage du temps (à partir de l'agencement des trois qualités temporelles passé, présent et futur) afin de déceler une logique (causale, herméneutique) qui relie les événements réels entre eux et d'en construire le sens, la considération d'objets actuels et d'images virtuelles dans leur dynamique propre constitue une figure épaisse saturée de rapports internes – un « cristal », comme dit Deleuze :

L'actuel et le virtuel coexistent, et entrent dans un étroit circuit qui nous ramène constamment de l'un à l'autre. [...] La pure virtualité n'a plus à s'actualiser puisqu'elle est strictement corrélative de l'actuel avec lequel elle forme le plus petit circuit. Il n'y a plus inassignable de l'actuel et du virtuel, mais indiscernabilité entre les deux termes qui s'échangent.⁴¹⁰

Quand l'actuel et le virtuel se rencontrent dans la figure du cristal – figure en devenir permanent et qui est constituée de forces internes qui la tiennent en tension – les frontières entre les deux s'estompent de plus en plus. Le mouvement dans lequel ils sont pris résulte des rapports mutuels qu'ils ont l'un à l'autre, et ces rapports se reflètent dans un partage particulier du Temps, ou plutôt une concomitance de temps différents dans l'actualité : « Notre existence actuelle, écrit Bergson, au fur et à mesure qu'elle se déroule dans le temps, se double ainsi d'une existence virtuelle, d'une image en miroir. Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre. »⁴¹¹ Deleuze reprend cette idée de coprésence d'un actuel (associé à la perception) avec « son » virtuel (associé par Bergson à la mémoire). Chez Deleuze, le virtuel et l'actuel agissent dans des registres de temps distincts, mais se retrouvent dans la figure du cristal : tandis que l'actuel

⁴⁰⁸ *ibid.*, pp. 179-180.

⁴⁰⁹ Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009, p. 136 ; cité dans Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op.cit.*, p. 106.

⁴¹⁰ Gilles Deleuze, *L'Actuel et le Virtuel*, *op.cit.*, p. 184.

⁴¹¹ Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle*, *op.cit.*, p. 136 ; cité dans Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op.cit.*, p. 106.

se situe dans un « présent qui passe », donc dans le moment actuel sur la ligne chronologique de l'écoulement de temps (en tant que suite de présents), le virtuel apparaît à des moments « infiniment petits » selon cette mesure du temps unidimensionnel (celui qui procède dans une seule direction, du passé au futur, en tant que suite d'instants actuels), mais s'ouvre en même temps sur une autre dimension avec sa propre mesure : celle du temps pensé comme allant dans plusieurs directions à la fois.⁴¹²

La rencontre entre l'actuel et le virtuel brise ainsi la construction d'un temps homogène et continu : le virtuel fait constamment irruption dans celui-ci, sans se laisser mesurer selon ses critères (puisque, sur le plan de la continuité, il est « trop petit »), mais en s'y immiscant avec toute la portée pluridirectionnelle qui lui est inhérente, et qui ouvre le temps vers des dimensions hétérogènes. Tandis que l'actualisation est un processus qui transforme le virtuel en actuel – qui donc lui assigne une présence actuelle dans le temps unidimensionnel, la cristallisation est un mouvement qui rassemble et fait interagir différentes temporalités dans une figure, en mobilisant conjointement les logiques hétérogènes de l'actuel et du virtuel.

Revenons à ce point aux réflexions de Lepecki :

Si l'Atlas Group est effectivement une archive, il en est une qui privilégie la mémoire (comprise comme remémoration active, c'est-à-dire : comme actualisation imaginative des multiplicités anonymes d'un événement) plutôt que l'histoire (comprise comme mémorisation passive, donc en tant que réification ossifiée d'événements nommés).⁴¹³

La dichotomie mobilisée ici par Lepecki entre la mémoire et l'histoire oppose ainsi deux positions distinctes par rapport au passé : l'une est active, en devenir, et vise l'actualisation de virtualités qui entourent les événements, l'autre est passive et travaille sur des faits identifiés. Selon lui, l'histoire sera donc de l'ordre du réel et du possible, fondée sur un concept de temps continu, tandis que la mémoire sera de l'ordre de l'actuel et du virtuel, donc fonctionnant selon des temporalités divergentes qui se rejoignent dans la figure

⁴¹² « Le présent est une donnée variable mesurée par un temps continu, c'est-à-dire par un mouvement supposé dans une seule direction : le présent passe dans la mesure où ce temps s'épuise. C'est le présent qui passe, qui définit l'actuel. Mais le virtuel apparaît de son côté dans un temps plus petit que celui qui mesure le minimum du mouvement dans une direction unique. Ce pourquoi le virtuel est 'éphémère'. Mais c'est dans le virtuel aussi que le passé se conserve, puisque cet éphémère ne cesse de continuer dans le 'plus petit' suivant, qui renvoie à un changement de direction. Le temps plus petit que le minimum du temps continu pensable en une direction est aussi le plus long temps, plus long que le maximum de temps pensable dans toutes les directions. Le présent passe (à son échelle), tandis que l'éphémère conserve et se conserve (à la sienne). Les virtuels communiquent immédiatement par-dessus l'actuel qui les sépare. Les deux aspects du temps, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve, se distinguent dans l'actualisation, tout en ayant une limite assignable, mais s'échangent dans la cristallisation, jusqu'à devenir indiscernables, chacun empruntant le rôle de l'autre. » Gilles Deleuze, *L'Actuel et le Virtuel*, op.cit., pp. 184 et 185.

⁴¹³ André Lepecki, *In the Mist of Events : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*, op.cit., p. 62, traduit par l'auteure.

du cristal, dans lequel le présent se dédouble en moment actuel (selon la logique du « temps se déroulant dans un sens ») et en irruption du passé remémoré par le virtuel dans l'actuel. Se référant à Bergson, Lepecki se base sur un concept du passé qui est ce qui n'agit plus, ce qui ne relève plus d'une puissance, tandis que le présent est ce qui agit en nous, une force encore active. La mémoire « vivante », active, serait donc la présence virtuelle qui agit dans le présent, qui *devient* encore, qui est mouvement et répétition, pour parler avec Deleuze ; qui n'est pas stable et fixée en tant qu'identité (*ça a été ainsi*), mais qui se transforme avec « son » actualité. Les images virtuelles mobilisées et actualisées par Walid Raad seront ainsi une manière de rendre présentes les forces latentes :

D'abord, nous devons activement oublier tout ce que nous croyons savoir de cette entité abstraite que l'histoire et l'habitude ont nommé 'Guerres civiles libanaises'. C'est seulement alors qu'une autre manière de remémoration peut avoir lieu. En prenant parti dans sa narration pour une remémoration active plutôt que d'une mémorisation passive, Raad est capable de provoquer, même chez ceux qui n'ont pas été physiquement témoin des événements violents au Liban, une sensation de contemporanéité. A travers sa voix, à travers son texte, à travers sa présence, le temps de l'événement émerge clairement comme agissant actuellement – puissamment, de l'intérieur du brouillard du virtuel.⁴¹⁴

L'étrange projet de l'Atlas Group consistera donc dans l'actualisation d'un virtuel « étranger » au public (occidental), d'une re-mise en mouvement, d'une convocation des virtualités qui entourent les événements. Il est d'abord nécessaire, selon Lepecki, de se libérer des clichés qui émergent immédiatement quand on pense à cette histoire compliquée et violente, d'oublier donc activement les images qu'on y associe, ces images devenues mémoire arrêtée, histoire passive dans le sens accordé plus haut, qui ne viennent pas des événements à proprement parler, mais de leur appréhensions par les médias et les institutions historiques. Le virtuel d'un événement ne coïncide pas avec les clichés qui tentent de le fixer, de le symboliser, de l'enfermer en tant que représentation. *L'Atlas Group*, surtout sous sa forme de *lecture-performance*, mobiliserait donc des images virtuelles propres aux objets actuels des guerres *contre* les clichés. Il ouvre ainsi la voie à un accès encore inédit à cette période complexe, en nous confrontant à une constellation critique qui déplace l'attention de ce qui est trop rapidement classé sous la dénomination abstraite et non-critique de guerres civiles libanaises, en actualisant une multiplicité de virtualités liées aux guerres.

Or, on pourrait aussi, tout en suivant cette voie qui comprend les documents de *l'Atlas Group* comme actualisations d'images virtuelles du

⁴¹⁴ André Lepecki, *In the Mist of Events : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive*, op.cit., p. 64, traduit par l'auteure.

brouillard entourant les événements des guerres, aller dans un autre sens encore. À côté des virtualités propre aux événements actuels qui ont eu lieu et qui ont encore lieu au Liban, nous pourrions considérer leurs médiatisations et appréhensions complexes – dans les médias, dans les sphères publiques – en tant qu’objets à part, ou en tant qu’objets qui se trouvent dans leur spectre différentiel. Ainsi, on pourrait penser ensemble deux strates différentes qui se rencontrent dans le projet : l’une qui est constituée des virtualités distillées du brouillard qui entoure les événements, l’autre qui émane de leur médiatisation comprise comme des objets autres. Nous aurons ainsi affaire à une complexification des couches virtuelles, qui jouent toutes sur les objets actuels, eux-mêmes multiples. Au lieu de nous libérer des schèmes de pensée intériorisés par rapport à cette période, il s’agirait donc de mobiliser les images virtuelles qui les accompagnent, en les mettant en rapport conflictuel avec celles qui sont actualisées à travers les documents. Nous avons vu dans les chapitres précédents que Walid Raad suscite constamment des perceptions multiples et parfois contradictoires, à travers les images, les récits et leurs montages complexes, et qu’il intègre dans les dossiers plusieurs strates de perceptions potentielles qui s’y rencontrent.

Ces strates fonctionnent sur plusieurs plans, et recourent à des *sens commun* divergents. Ce ne sont pas seulement des « savoirs » qui sont interpellés par le projet, mais aussi des associations sous-jacentes, des attributions et des virtualités qui en émanent. C’est à travers le montage d’images virtuelles divergentes, multiples, prises dans le processus de leur actualisation conjointe dans les contextes divergents dans lesquels l’actualité des événements a été perçue, que les dossiers et documents, ainsi que l’organisation de *l’Atlas Group*, se construisent. Le spectre du brouillard s’avère ainsi être d’autant plus complexe, car, lui non plus, n’est pas Un, mais relève d’agencements multiples qui incitent à repenser l’actuel à partir des virtualités qui l’affectent à maints égards.

Histoire, mémoire, virtualité

Si l’on se saisit des documents de *l’Atlas Group* en tant qu’actualisations d’images virtuelles, alors se pose la question du rapport qu’ils construisent entre histoire et mémoire. Chez Lepecki, l’histoire sera ce qui se joue sur le plan du réel et du possible ; tandis que la mémoire (ou les mémoires) se constitue de virtualités. Walid Raad, dans cette optique, s’intéressera à l’avènement des mémoires comme antipode de l’histoire institutionnalisée, affectant, par un détour, la construction historique – non pas tant celle des historiens, mais plutôt celle qui constitue un lieu commun, l’histoire telle qu’elle est perçue et acceptée par le public.

Dès les premiers chapitres, nous avons soutenu la thèse que Walid Raad construit son projet autour d'un concept d'histoire qui restera ouvert, et non en tant que mémoire culturelle qui s'inscrirait dans un projet mémoriel des guerres libanaises. Il ne s'agit décidément pas d'une remémoration de la guerre telle qu'elle a effectivement été vécue à travers des témoignages personnels émouvants qui n'ont, jusqu'à ce jour, pas été pris en compte par l'historiographie et la justice, dans la visée d'un *devoir de mémoire* qui est devenu un impératif controversé en Occident depuis la Shoah.⁴¹⁵ Les récits auxquels Walid Raad nous confronte ne sont pas seulement explicitement fictionnels et ne reposent donc pas sur ce qui a effectivement eu lieu, ils excluent aussi le côté psychologique des expériences, comme nous avons pu le constater à maintes reprises. Les acteurs de *l'Atlas Group* ne sont pas des témoins à proprement parler : ils rapportent des choses à travers leur manières de faire particulières, à travers des montages singuliers d'éléments qui les constituent, mais sans les rapporter directement à des émotions, sans susciter des sentiments, sans entrer donc dans les enjeux complexes auxquels sont confrontés les juges et historiens du temps présents. En ceci, les documents écartent considérablement la dimension subjective, en ressemblant plus à ce que Walter Benjamin décrit comme l'art du conteur, qui

consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. [...] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information.⁴¹⁶

L'Atlas Group nous donne à observer des documents qui fonctionnent, bien qu'ils soient attribués à des personnages réels dans la fiction, sur un mode complexe qui se base, outre la dimension visuelle, sur le « principe » du conteur qui rapporte des images virtuelles *sans les expliquer*, sans les incruster dans une dimension sentimentale. Selon Peter Osborne, la particularité à l'œuvre dans les archives de *l'Atlas Group* est,

premièrement, l'utilisation de personnages fictionnels pour raconter – et donc unifier – une histoire construite mais néanmoins documentaire ; et deuxièmement, la collectivité anonyme fictionnelle de la *persona* artistique [...]. Cette double fictionnalisation sape les revendications du témoignage, en faveur d'un scepticisme (sur lequel la littérature critique insiste un peu trop), qui est néanmoins contrebalancé par l'objectivité indicielle des éléments documentaires de l'œuvre, à travers quoi du

⁴¹⁵ Voir à ce sujet p.ex. Paul Ricoeur, *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, Seuil, 2000, *Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, sous la direction de Thomas Ferenci, Éditions Complexe, 2002, Emmanuel Kattan, *Penser le devoir de mémoire*, PUF, 2002.

⁴¹⁶ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in : *Œuvres III, op.cit.*, p.123.

sens est artistiquement construit au lieu d'être reconstruit à travers les revendications subjectives d'un sujet témoignant véritable. Ainsi, l'œuvre devient elle-même le sujet énonciateur plutôt que de fonctionner, d'une manière ou d'une autre, comme le relais pour des voix testimoniales « authentiques », même si l'idée qu'il y ait de telles voix est la *fiction* à travers laquelle l'œuvre prend ses distances.⁴¹⁷

Une fois de plus, nous sommes confrontés à une figure étrange qui à la fois convoque et récluse des modes établis d'accès à des connaissances – des témoignages et des documents se revendiquant d'un réel –, tout en les utilisant en tant que matériau artistique pour sa construction d'un sens en suspens. Plus qu'une signification concrète et des injonctions de ce qui devrait être pris en compte pour le construire, le concept d'histoire à l'œuvre dans *l'Atlas Group* embrasse le spectre de ce qui entre – virtuellement – dans son champ ; les agencements qui constituent son effectivité en tant que force spécifique. Car tout le projet fonctionne sous le signe de ce concept ouvert d'histoire : il est tout entièrement voué à cette tâche de mettre de la lumière sur « l'histoire contemporaine libanaise ». Mais cette lumière est justement ce qui déplace la question, ce qui problématise le concept même d'histoire, à travers les constellations surchargées construites par Walid Raad et censées ouvrir le champ, qui brisent en même temps le tissu conceptuel de l'histoire institutionnalisée. Nous avons vu aussi qu'il utilise le centre d'archives, lieu institutionnalisé intimement lié à la production historiographique, comme un moule qui crédibilise son projet, dans lequel il glisse de la différence. Ce lieu et cette pratique ne sont donc pas simplement imités en tant que point de départ, mais traversés de lignes de fuite et de ruptures qui les reconstruisent et déconstruisent à travers les documents, l'organisation singulière et le corpus de *l'Atlas Group*. Walid Raad rapproche ainsi, dans la constitution tout entière de son projet, l'opération historiographiques et ses institutions politiques. L'une des questions qu'il pose est celle de la production d'une crédibilité à travers un pouvoir politique sous-jacent qui traverse le dispositif. Comment ce dispositif acquiert-il sa légitimité ? Comment le processus à l'œuvre recourt-il à l'autorité du lieu et à celle des objets qui lui sont associés ? Ces questions sont traitées à travers le travail du dehors, à travers les divergences profondes qui se révèlent par la rencontre entre l'institution « classique » et son impossibilité dans des contextes géopolitiques différents.

L'Atlas Group s'engage à la fois dans l'opération de déconstruire ce champ, d'en déceler des moments idéologiques et ses outils de persuasion, et dans celle de construire un champ de visibilité et de dicibilité différentielles, par en bas, pour ainsi dire, qui ne fonctionnent pas selon des prédéfinitions et qui agencent des moments virtuels avec des moments actuels. Sa *vérité qui ne*

⁴¹⁷ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All. Philosophy and Contemporary Art*, op.cit., pp. 199-200, traduit par l'auteure.

dépend pas de la factualité repose sur un agencement complexe d'éléments hétérogènes pris dans leurs rapports complexes à leur lieu d'avènement et à leurs interférences géopolitiques. Elle recourt aussi bien à des représentations médiatiques qu'au brouillard de virtualités hétéroclite. *L'Atlas Group* n'est ainsi ni l'un ni l'autre : ni histoire dans un sens déterminé, en tant que recherche portant sur le réel à l'état passé au moyen d'outils et méthodes établies, ni collection de mémoires individuelles ou collectives qui se rapportent directement à un vécu. Mais il est une multitude qui agence des vecteurs contradictoires sous une figure hétérotopique. L'hétérotopie raadienne rassemble des virtualités multiples avec des éléments relevant du réel historique, en les condensant dans des figures dissensuelles désignées comme des documents d'archives. Elle fait entrer le dehors de l'institution – les rumeurs, les on-dit, mais aussi une pensée à travers des formes – afin de créer des rencontres inouïes.

Documents hystériques

Le symptôme est l'envers d'un discours.

Jacques Lacan, *Les Écrits techniques de Freud*.

Nous avons déjà insisté à plusieurs reprises sur le fait que *l'Atlas Group*, bien qu'il nomme ses documents des documents d'archives, ne crée pourtant pas l'illusion que nous sommes face à des documents historiques authentiques. Contrairement à certaines tentatives de fausser l'histoire par trucage, Walid Raad rend explicite la nature fictive de son œuvre. L'enjeu en cours n'est donc pas d'affecter directement l'historiographie existante, en jouant son jeu, c'est-à-dire en ajoutant des documents censés fonctionner de la manière décrite plus haut. *L'Atlas Group* agit plutôt comme un intercesseur : en tant qu'interrupteur d'une évidence, capable de changer la direction de la pensée et de multiplier les registres de sens. Il nous incite à penser, conjointement, la constitution d'une régularité qui attribue des formes à un savoir, en les chargeant avec un pouvoir de produire une connaissance et ses conditions épistémologiques.

Les documents présentés par *l'Atlas Group* sont des sortes de notes de travail, de planches d'atlas ou de cartes : des manifestations plastiques d'une pensée *en cours* devenue forme, et qui, elle, rassemble de traces matérielles coupées de leur origine, des traces autres, invisibles, latentes, sous-entendues,

et des virtualités dans leur devenir différentiel, sans les différencier. Loin d'une histoire raisonnée au sens académique du terme, on a affaire avec une construction à la base *d'histoires* dispersées qui prennent en compte tout le spectre du mot *histoire* : « C'est une malheureuse homonymie propre à notre langue », écrit Jacques Rancière à cet égard, « qui désigne d'un même nom expérience vécue, son récit fidèle, sa fiction menteuse et son explication savante. »⁴¹⁸ Chez Walid Raad, l'histoire apparaît comme un champ complexe qui rapporte ces différents sens l'un à l'autre – la multitude de récits, d'imaginations et de virtualités à partir d'une situation historique – pour créer ainsi une intelligibilité propre à ce qui se déploie à partir d'un passé. Leur valeur ne réside pas dans leur statut en tant que preuve qu'une chose, un événement ou un discours se sont ainsi passés (comme ce serait le cas pour un document d'archive conventionnel), mais plutôt dans la matérialisation, la mise en forme d'une réflexion complexe, qui pour le coup se manifeste à travers l'intelligibilité du sensible et la sensibilité de l'intelligible du document fabriqué. Walid Raad lui-même rappelle à plusieurs reprises qu'il :

considère ces documents comme des symptômes hystériques qui présentent des événements imaginaires construits à partir de matériel innocent et quotidien. Comme des symptômes hystériques, les événements décrits dans ces documents ne sont pas attachés à des souvenirs réels d'événements, mais à des fantaisies culturelles érigées à partir de souvenirs (Georg Lukacs). Les documents ne documentent pas tellement 'ce qui s'est passé', mais ce qui peut être imaginé, ce qui peut être dit, pris pour acquis, ce qui peut apparaître comme rationnel ou pas, comme pensable et dicible sur les guerres récentes au Liban.⁴¹⁹

Les documents de *l'Atlas Group* doivent donc être compris comme des *documents hystériques* plutôt que comme des *documents historiques* à proprement parler. Comment approcher la notion de « symptôme hystérique » dans un tel contexte historique et politique ? Admettons, avant tout, qu'il ne s'agit décidément pas, dans l'œuvre de Walid Raad, d'une invention complètement gratuite, d'une fiction loin de la réalité, comme nous l'avons montré tout au long de cette thèse, mais d'un déplacement de l'attention vers les multiples manières de s'en emparer qui, à leur tour, deviennent une partie constitutive de cette réalité. Le problème n'est pas de savoir comment exprimer la catastrophe et son vécu, comment dire ce qui ne peut se dire, ou représenter ce qui apparaît comme irreprésentable, comment extraire des faits et les aborder

⁴¹⁸ Jacques Rancière, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Éd. du Seuil, 1992, p. 11. L'anglais est plus explicite, en distinguant entre 'story' (récit, anecdote, fiction) et 'history' (qui se réfère explicitement aux événements du passé, voire à la connaissance des faits historiques). L'arabe aussi connaît ces distinctions (*taarikh* signifie l'Histoire ainsi que la discipline savante, tandis que *riwaya* ou *qoussat* englobent une histoire racontée, une historiette).

⁴¹⁹ Walid Raad, « Walid Raad » in : *Beyond East and West. Seven transnational artists*, David O'Brian & David Prochaska, University of Washington Press, 2004, p. 54, traduit par l'auteure.

historiquement, mais de saisir une situation complexe qui embrasse subtilement aussi bien des événements violents que quotidiens, le brouillard virtuel qui entoure les objets actuels, les images, les fantasmes, les considérations hétérogènes et les pensées contradictoires, dans leur intrication avec le moment réel – politique – de son actualisation. Or, qu'est-ce au juste qu'un symptôme hystérique ? Comment transposer ce concept qui est, avant tout, une catégorie de diagnostic clinique, dans un contexte historico-politique ?

L'hystérie selon Freud

Dans leurs *Études sur l'hystérie*, Breuer et Freud dessinent un tableau très complexe des symptômes hystériques potentiels : sont ici classés aussi bien des paralysies, des anorexies, des spasmes, des hallucinations, des changements d'humeurs aigus, que le mutisme, l'incapacité de comprendre sa langue maternelle (et conjointement la traduction simultanée dans une autre), et une certaine confusion temporelle (Anna O., quand elle se retrouvait dans « l'état second », c'est-à-dire dans un état de dissociation hystérique, croyait vivre dans l'année précédente).⁴²⁰ À côté de cela, il y avait bien sûr aussi les fameuses grandes crises hystériques telles qu'elles ont été détectées et catégorisées par Jean-Martin Charcot. Aujourd'hui pratiquement disparues, elles étaient souvent accompagnées de « clownisme » et présentaient un grand potentiel théâtral.⁴²¹

Sous le nom d'hystérie sont donc regroupées des manifestations très hétérogènes et complexes, tantôt somatiques, tantôt psychiques, souvent à l'apparence étrange et dotées d'une intensité physique et d'une charge émotionnelle singulière. Beaucoup d'expressions divergentes sont potentiellement comprises comme signes d'une telle maladie. Le symptôme hystérique est donc cette étrange figure qui réunit plastiquement et conceptuellement des manifestations et des translations, qui opère au seuil entre expérience personnelle particulière et son incrustation dans le champ social qu'il affecte.

Selon Freud et Breuer, « l'hystérique souffre pour la plus grande part de réminiscences »⁴²² : un ou plusieurs événements associés à des sentiments de déplaisir, d'angoisse, de dégoût ou de honte qui n'ont pas pu être pleinement

⁴²⁰ « Le retour en arrière à l'année précédente se produisait de façon si intense que dans la nouvelle demeure elle hallucinait son ancienne chambre, et lorsqu'elle voulait aller jusqu'à la porte, elle courait vers le poêle, qui se trouvait par rapport à la fenêtre comme la porte de la chambre dans l'ancienne demeure », Joseph Breuer, « Observation I. Mlle Anna O... » in : Sigmund Freud, *Œuvres complètes, II, 1893-1995, Études sur l'hystérie et textes annexes*, PUF, 2009, p. 51.

⁴²¹ Voir, à propos de l'hystérie, de sa représentation dans le cadre clinique et des pratiques médicales qui y furent relatives, le livre de Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Éditions Macula, 1982.

⁴²² Sigmund Freud et Joseph Breuer, « Du mécanisme psychique de phénomènes hystériques » in : Sigmund Freud, *Œuvres complètes II*, PUF, 2009, p. 28.

vécus sur le moment déclenchent un blocage suite à l'incapacité des affects à se décharger. Il s'agit donc de charges émotionnelles à des moments précis passés, mais comme ils n'ont pas pu être abréagés, une sorte de refoulement les déplace dans l'inconscient. Au lieu d'être pleinement résolues à l'instant de leur apparition, elles reviennent continuellement sous d'autres formes, toujours singulières, qui se manifestent sous forme de symptôme pathologique. Les personnes atteintes ne peuvent la plupart du temps pas se remémorer les expériences traumatisantes qui les ont déclenchées : « Toute hystérie a pour fondement un 'refoulement' ». ⁴²³ Il ne s'agit donc pas de souvenirs mobilisés, encore moins de remémorations d'événements. Au contraire, un symptôme exprime *l'impossibilité de l'apparition d'un souvenir* dans la conscience du patient, et la transformation de cette impossibilité en signes complexes. Freud schématise ainsi comment le refoulement dit analogue se met en place dans l'hystérie :

On peut différencier les principaux groupes suivants : 1) Les restes perceptifs. Ceux-ci surviennent comme souvenirs présents dans la conscience. La personne souffre d'une hallucination qui fait retour spontanément et qui se presse alors fortement à l'avant-plan de la conscience. Des douleurs hystériques peuvent également être conçues comme des représentants de ce groupe. 2) Des décharges motrices. Tels les pleurs, les rires convulsifs, les tressaillements etc. 3) Des formations psychiques compliquées, complexes de représentations, tendances, aboulies. Les corrélations de ces groupes sont des plus variées. ⁴²⁴

Le germe de la formation symptomale provient de quelque chose d'antérieur qui demeure latent en tant que « reste perceptif ». Quelque chose qui relève du passé persiste sous une autre forme, difficilement saisissable, qui produit des effets souvent violents dans le présent. Le symptôme hystérique a donc un lien avéré avec un passé vécu, même si celui-ci n'est pas remémoré. Sa source est à chercher dans ce passé incertain qui continue à avoir des répercussions dans le présent. Quelques éléments venant de ce passé (qui n'est donc pas révolu, mais bloqué), souvent diffus et difficilement identifiables – des réminiscences, des « restes perceptifs » – réapparaissent dans le présent, provoquant par là diverses formations de symptômes hystériques.

La question : que deviennent les projets inhibés ? paraît ne pas avoir de sens pour la vie représentative normale [écrit encore Freud]. On voudrait y répondre qu'ils ne se forment justement pas. L'étude de l'hystérie montre qu'ils se forment pourtant, c'est-à-dire que la modification matérielle qui leur correspond est maintenue et qu'ils sont conservés, menant dans une sorte d'empire des ombres une existence précaire et insoupçonnée, jusqu'au moment où ils s'avancent au premier plan

⁴²³ Sigmund Freud, « De l'hystérie (I) » in *Oeuvres complètes II, op cit.*, p. 388.

⁴²⁴ *Ibid*, p. 389.

comme un fantôme et s'emparent du corps qui jusqu'alors avait servi la domination de la conscience du moi.⁴²⁵

Le symptôme exprime donc la présence latente d'élans psychiques interrompus dans leur insistance, c'est-à-dire en conservant leur tension initiale vivante. Il est en même temps l'expression d'une hantise qui reste intangible, trop proche pour être délogée, mais trop loin aussi pour être clairement discernable.

L'enjeu auquel se consacre Walid Raad est à saisir à partir de là : il ne comprend pas les documents de son archive comme des *représentations* de symptômes (comme des documents qui représentent des dérives d'autres qui en sont absents), mais comme *symptômes eux-mêmes*, qui concentrent dans leur présence phénoménale, à travers leur constitution complexe, les tensions inhérentes d'un réel hanté par son ambivalence temporelle et sémantique, sans l'appivoiser, dans son hétérogénéité. Il s'agit alors de trouver une forme, une figure qui capte cette dynamique non-prévisible et non-schématique de la hantise, des survivances et du symptôme, tout en condensant figurativement non seulement les différentes strates qui s'y rencontrent, mais aussi la mouvance des temps et des signes, dans leurs agencements multiples avec le réel dans lequel ils tombent. Les documents symptomatiques de *l'Atlas Group* sont donc *à la fois* reflets différentiels des réalités dans lesquelles ils font irruption et retour de survivances qui s'y rejouent.

L'intensité plastique du symptôme

Georges Didi-Huberman remarque que, selon Freud, le concept de symptôme hystérique permet de saisir non seulement les bases théoriques régissant la liaison de la formation symptomatique présente avec l'expérience passée, mais aussi et surtout sa dynamique propre et son « intensité plastique », donc sa manifestation phénoménale elle-même :

[Freud] développe [...] les *dynamogrammes* de multiples *polarités* réunies en amas ou erratiquement montées les unes avec les autres, quelquefois grouillantes comme des serpents : touchers avec tabous, frayages avec défenses, désirs avec censures, crises avec compromis, intrications avec désintrications. À la cheville dialectique de ces polarités surgit le moment symptôme comme tel.⁴²⁶

Ce sont donc moins les « causes » attribuées à la pathologie, les raisons « originaires » qui ont rendu le patient malade ou la classification des

⁴²⁵ Sigmund Freud, « Un cas de guérison hypnotique avec des remarques sur l'apparition de symptômes hystériques par la 'contre-volonté' » [1892-1893] » in *Résultats, idées, problèmes I*, PUF, 1984, pp. 41-42.

⁴²⁶ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p. 296.

symptômes qui intéressent Didi-Huberman. Il déplace le focus du processus et de la théorie psychanalytique vers la *formation figurale* du symptôme lui-même, en tant qu'intensité plastique qui n'est pas, selon lui, réductible à ces prétendues « scènes originaires » ou à une interprétation selon une méthode prédéfinie : c'est son déploiement à travers des axes contradictoires s'y entrecroisant qui tisse son champ en tant que phénomène singulier, embrassant le moment passé sous forme d'une *survivance* qui affecte et travaille le présent. Cette figure surdéterminée, qui déborde de sens et d'affect, rassemble en elle des signes contradictoires et relève d'une temporalité particulièrement complexe et équivoque. Afin de clarifier ce propos, Didi-Huberman cite un passage d'un texte de Freud, qu'il qualifie d'« admirable leçon de regard » :

« [...] dans un cas que j'ai observé », écrit Freud, « la malade tient d'une main sa robe serrée contre son corps (en tant que femme) tandis que l'autre main s'efforce de l'arracher (en tant qu'homme). Cette simultanéité contradictoire (*diese widerspruchsvolle Gleichzeitigkeit*) conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible (*die Unverständlichkeit*) une situation cependant si plastiquement figurée dans l'attaque (*eine im Anfall so plastisch dargestellte Situation*) et se prête donc parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre (*Verhüllung der wirksamen unbewussten Phantasie*). »⁴²⁷

À travers cette figure, la charge conflictuelle et antagonique du symptôme devient palpable. S'ouvre alors un accès à son organisation interne, lorsqu'on prend justement en compte les multiples temporalités contradictoires qui s'y rencontrent simultanément – des angoisses d'antan, des désirs actuels – dans un enchevêtrement complexe qui ne renvoie pas à un sens précis, mais à l'incapacité de construire une signification univoque et unilatéralement concevable : ce qui est exprimé à travers le symptôme demeure fondamentalement paradoxale, saturé de strates divergentes. Ce qui devient saisissable n'est donc pas de l'ordre de la catégorisation qui permettrait de rabattre le symptôme à des causes ; mais la manière dont cette figure, dans sa phénoménalité, se construit et se déploie quant à elle ; et comment une certaine disposition face à ce qu'elle donne à voir ouvre un accès sensible et intelligible à une connaissance spécifique qui s'y déploie :

Le symptôme joue [...] avec l'antithèse [écrit encore Georges Didi-Huberman] : il crée des 'situations incompréhensibles' parce qu'il sait conférer une intensité plastique – c'est-à-dire une évidence phénoménale donnée tout d'un bloc à l'observateur, comme une sculpture – aux jeux les plus complexes de la 'simultanéité contradictoire'.⁴²⁸

⁴²⁷ Sigmund Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, Gallimard, 1999 [1916-1917], p. 466, cité par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, op.cit., p. 296.

⁴²⁸ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op.cit., p. 295.

Le symptôme est donc avant tout une *manifestation sensible* qui *exprime figurativement* un conflit insoluble qui se joue sur plusieurs niveaux (temporels, sémantiques, physiques, sensibles, intelligibles) à la fois. Il se donne dans un premier temps, « d'un bloc », à *voir*, à *percevoir*, et non à comprendre ; c'est à travers lui qu'une hétérogénéité temporelle et sémantique irréductible se trouve condensée plastiquement. Georges Didi-Huberman met justement l'accent sur la constellation singulière qui s'ouvre avec cette figure sensible capable de *rendre manifeste* un ensemble hétéroclite d'éléments conflictuels, cette figure sensible qui réunit en elle des aspects contradictoires, des temporalités hétérogènes et des couches de sens complexes. La figure du symptôme, qui se complexifie sans cesse, se réactualise par sa dynamique propre, permet ainsi de saisir un conflit actuel, en cours, à l'œuvre, composé de strates passées et présentes enchevêtrées phénoménalement, de virtualités qui s'actualisent :

Il n'y pas en lui [le symptôme] quelque chose qui disparaît pour laisser place à autre chose qui lui ferait suite ou marquerait sur [la contrainte temporelle] le triomphe d'un progrès. Il n'y a que le jeu trouble de l'avancée et de la régression tout ensemble, il n'y a que la permanence sourde et l'accident inattendu en même temps. En fait, la surdétermination *ouvre le temps* du symptôme. Elle ne donne accès au présent que dans l'élément d'un conflit ou d'une équivoque, qui eux-mêmes renvoient à d'autres conflits et d'autres équivoques, passés mais persistants, éléments mnésiques qui viennent déformer le présent du sujet en donnant forme à son symptôme... Bref, le symptôme n'existe – n'insiste – que lorsqu'une déduction synthétique, au sens apaisant du terme, n'arrive pas à exister. Car ce qui rend impossible une telle déduction (une telle réduction logique) est l'état de *conflit permanent*, jamais résolu ou apaisé tout à fait, qui donne au symptôme son existence à toujours réapparaître, même et surtout là où on ne l'attend pas.⁴²⁹

C'est dire que le symptôme résiste à toute catégorisation hâtive de « par en haut », à travers un ordre prédéterminé tentant de le soumettre à une grille interprétative fixe pour l'apprivoiser en lui accordant une place spécifique. Il ne se laisse pas saisir par une conception qui le coupe de ses forces internes, car il ne se joue pas sur un plan stable, mais s'étale en couches multiples, hétéroclites ; et il se déploie phénoménologiquement, sensiblement, plastiquement, tendu entre des forces contradictoires. Le conflit qui l'a produit reste « actif », dans l'insistance de son actualisation permanente, il s'exprime constamment à travers le symptôme, en conjuguant à la fois un passé et un maintenant :

Reliquat d'un conflit dont nous ne saurons jamais la somme des tenants et des aboutissants, retour d'un refoulé dont nous ne pourrions jamais déclinier l'exactitude de tous les noms, formation et déformation tout à la fois, travail de la mémoire et l'attente en même temps, le

⁴²⁹ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éd. de Minuit, 1990, p. 213.

symptôme fait passer sous notre regard l'événement d'une rencontre où la *part construite* de l'œuvre vacille sous le choc et l'atteinte d'une *part maudite* qui lui est centrale. C'est là que le tissu aura rencontré l'événement de sa déchirure.⁴³⁰

Le symptôme hystérique exprime ainsi perpétuellement, à travers une figure plastique mouvementée, le *devenir* d'un conflit en cours. Il concentre en lui des causes et des effets, mais les rend aussitôt indiscernable, brise les rapports corrélatifs en se reconfigurant différemment. Il décrit une sorte de seuil instable entre un autrefois qui reste présent, mais diffus, et un maintenant qui en est déformé, qui le travaille en devenant forme, ou, comme dit Freud, formation. Il opère constamment sur plusieurs dimensions à la fois, rappelle un événement en le rendant étranger à lui-même, en le transposant vers d'autres temps et logiques.

L'Atlas Group *comme symptôme*

« Avec [le symptôme], les signes eux-mêmes explosent : ils jaillissent en gerbes, puis ils s'écroulent avant un nouveau feu d'artifice »⁴³¹, écrit encore Georges Didi-Huberman. Ceci fait écho à ce que nous avons décelé des archives de *l'Atlas Group*, dont les documents font constamment éclater les signes multiples qui s'y rencontrent dans des constellations complexes, comme nous l'avons vu tout au long de cette thèse : elles trempent les documents dans un trop-plein de sens contradictoires, à travers des rapports complexes qui déplacent constamment le centre. Les documents fonctionnent donc comme des symptômes, en tant que manifestations figurales d'un débordement de sens qui ne coïncide pas avec une signification donnée : ils sont d'abord infraction, éclatement de sens. « Le symptôme se voile parce qu'il se métamorphose, » écrit encore Georges Didi-Huberman,

et il se métamorphose parce qu'il se déplace. Il s'offre certes tout entier, sans rien cacher – quelquefois jusqu'à l'obscénité – mais il s'offre comme *figure*. C'est-à-dire comme *détour*. Et c'est le déplacement même qui autorise un 'refoulé' à faire *retour*.⁴³²

Le symptôme est ce qui *tombe*, ce qui fait irruption dans le flux du temps, ce qui apparaît « en même temps que », une sorte d'accident qui décale aussi le regard vers des détails surdéterminés pris dans la mouvance des signes – nous avons rencontré cette logique dans certains documents de *l'Atlas Group* : dans le jeu étrange des historiens décrit par le docteur Fakhouri par exemple qui, au lieu de s'occuper de l'élucidation de l'histoire ou des violents

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 218.

⁴³¹ Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, op. cit., p. 298.

⁴³² *Ibid.*, p. 303.

conflits en cours, se retrouvent à l'hippodrome pour parier non pas sur le cheval gagnant mais – autre écart biscornu – sur le ratage de la photographie qui en témoigne. Nous retrouvons le déplacement de l'attention vers des éléments à l'apparence anodine également dans l'obsession du docteur Fakhouri de trouver les « répliques exactes » des véhicules utilisées comme voitures piégées, et dans la course des journalistes pour être les premiers à trouver les moteurs intacts après une explosion, dans le dossier *Thin Neck File*. Déplacement qui est aussi en cours dans le comportement de l'opérateur #17 qui s'intéresse non pas à la surveillance des passants, mais au coucher du soleil qui s'installe à l'horizon ; ou encore dans la passion du jeune Walid Raad pour la documentation ce qui se présente à son expérience – des soldats au repos, ou les espacements exactes des balles dans leur cible sur des photographies. Dans tous ces cas, nous sommes toujours à côté du grand événement historique. Ces décalages se révèlent au moment où l'on approche ces documents du but déclaré de *l'Atlas Group* : élucider l'histoire contemporaine du Liban, particulièrement la période des guerres civiles qui s'avèrent ne jamais être au centre de l'attention de la façon dont on pourrait s'y attendre.

Les guerres du Liban apparaissent toujours dans un étrange jeu d'absence-présence dans le projet de *l'Atlas Group*. Elles constituent l'arrière-plan, une sorte de fond brumeux qui gronde dans les documents, sans être abordées frontalement. C'est dans les failles discrètes du quotidien qu'apparaissent leurs effets, les croyances, pratiques, imageries et discours qui s'y réfèrent, et c'est dans le contraste entre ce que les documents de *l'Atlas Group* rendent visible et donnent à penser et d'autres documents et articles de presse, que s'érige la critique. Dans ce contraste se déploie un champ trouble, sapé par des absences, qui interrompt l'appréhension de cette période selon des méthodes établies. La figure symptomatique appelle son ailleurs duquel elle se distingue.

Les archives de *l'Atlas Group* se rapprochent de la figure et des fonctionnements complexes du symptôme, tant par les écarts avec la gravité de la situation réelle dans laquelle les documents s'inscrivent que par les manières de faire à l'apparence décalées des protagonistes. La condensation de signes hétéroclites dans leurs rapports complexes, qui apparaissent à travers les compositions, les images, les textes et leurs assemblages antagoniques, est agencée de façon symptomale. Les documents sont pleins, chargés de leur phénoménalité même, et renvoient à des couches sensibles et intelligibles complexes et équivoques ainsi qu'à des temporalités antagoniques qui s'entrelacent : les images, les figures sous lesquelles elles apparaissent, évoquent toujours plusieurs registres de sens et de sensation à la fois. Face à ces documents, nous sommes dans le vif de la formation ou de la figuration du symptôme qui rassemble et juxtapose les éléments les plus éloignés, crée des rencontres insolites, sans se soucier d'une logique englobante. Les documents

de *l'Atlas Group*, tout entiers traversés par l'agencement contradictoire des temporalités et des signes, condensent des couches multiples aussi bien de par leur configuration particulière que par leur contenu équivoque.

L'anamnèse

Comment s'approcher de ces documents hystériques ? Comment capter leurs forces inhérentes, et comment se positionner face à eux ? Les formes adoptées par le symptôme, bien qu'elles soient liées à l'événement qui l'a déclenché, apparaissent d'une certaine manière comme autonomes, dissociées de leur cause. La dynamique propre du symptôme ne se laisse pas réduire à une simple relation de cause à effet, et elle dépasse largement le spectre de l'événement duquel il a surgi. Il fonctionne selon une logique discontinue propre qui entrelace d'autres logiques temporelles, sensibles et sémantiques, en les amalgamant et en les concentrant dans sa phénoménalité propre. D'écarter les rapports complexes entre les diverses temporalités et les divers registres de sens afin de les rabattre sur une ligne interprétative ou un avènement original s'avère être non seulement réducteur, mais inopérant pour appréhender sa puissance intensive. La saisie unilatérale, selon un schéma prédéfini, échoue donc à capter les forces inhérentes singulières du symptôme. C'est pourquoi la considération d'un symptôme en psychanalyse ne commence pas par la recherche de l'événement déclencheur (bien que, par la suite, ce soit l'un des buts de la cure pour Freud), mais par le déploiement de la façon dont celui-ci a été intégré dans le présent. La première étape en est l'*anamnèse*. Le terme est composé du grec *ana*, « de nouveau », et *mnêsis*, de *mimnêsko*, « je me souviens » : il s'agit donc d'un processus de re-souvenir, d'une remise en mémoire d'un événement sous sa forme remémorée, non pas de l'événement en tant que tel. « [L'anamnèse] explore le sens d'une donnée 'présente', d'une phrase de maintenant », écrit Jean-François Lyotard,

sans s'occuper de la réalité (référentielle), par associations dites 'libres' [...]. Le passé n'est pas recherché pour être établi. Du 'matériel' (de la matière), venu de tous les temps, est appelé à s'enchaîner sur la phrase présente, sans souci d'argumentation, et sans souci d'écriture non plus. L'absence apparente de contraintes, la 'liberté' d'associer, est le revers d'une disposition régulatrice forte, même violente : ne pas craindre l'incongru, l'absurde, le scandaleux. Disposition à 'travailler à travers' la phrase de maintenant et à travers celles qui viennent s'y associer : perlaboration.⁴³³

La connaissance recherchée concerne donc explicitement une formation symptomatique *présente* : mais ce présent se constitue *avec* le passé, entrelace des logiques hétérogènes et des éléments dissemblables. L'anamnèse rassemble

⁴³³ Jean-François Lyotard, « L'Anamnèse du visible » in *Textes dispersés II : artistes contemporains*, op.cit., p. 655.

des strates disparates sans les synthétiser ; elle fonctionne à travers des associations diverses non subordonnées à une logique d'ensemble qui tente de capter la hantise insistante en suivant le mouvement énergétique propre et toujours singulier qui y est à l'œuvre. Au lieu de travailler *sur* un symptôme, en le subordonnant dans un système de catégories, il faut le *traverser*, entrer dans son jeu afin de saisir son spectre qui s'étend transversalement à travers des temporalités divergents. Le processus est dynamique, chaque moment compose une nouvelle constellation dans laquelle les différents éléments enchevêtrés se redistribuent autrement. On sort ici du discours raisonné afin de pénétrer à l'intérieur de l'organisation de la formation symptomatique toujours actuelle, et on change de registre par rapport à l'historiographie qui construit son objet en instaurant un seuil entre ce qui est passé et ce qui est présent.

Michel de Certeau pense les différences entre ces deux approches du passé dans et par le présent spatialement, en tant que distributions de l'espace de la mémoire :

[La psychanalyse et l'histoire] pensent autrement le rapport du passé et du présent. La première reconnaît l'un *dans* l'autre ; la seconde pose l'un *à côté* de l'autre. La psychanalyse traite ce rapport sur le mode de l'imbrication (l'un dans la place de l'autre), de la répétition (l'un reproduit l'autre sous une autre forme), de l'équivoque et du quiproquo (quoi est 'à la place' de quoi ? Il y a partout des jeux de masques, de retournement et d'ambiguïté). L'historiographie considère ce rapport sur le mode de la successivité (l'un après l'autre), de la corrélation (proximités plus ou moins grandes), de l'effet (l'un suit l'autre) et de la disjonction (ou l'un ou l'autre, mais pas les deux à la fois). Deux stratégies du *temps* qui s'affrontent ainsi, bien qu'elles se développent sur le terrain de questions analogues [...]⁴³⁴

Partant de questions qui sont en voisinages avec celles qui occupent l'histoire, la stratégie psychanalytique passe donc par une localisation de bribes de mémoire qui se déploient *dans* le présent même. Le symptôme condense, par la surdétermination qui lui est inhérente, des temporalités divergentes, en prenant le passé non pas du côté des événements, mais de leur *devenir*, de leurs 'effets', toujours singuliers sur une formation présente. *L'Atlas Group* se situe quelque part sur le seuil hétérotopique de ces deux manières de redistribuer les deux temporalités dans l'espace de la pensée, sans pour autant limiter son projet à l'un des deux champs. Puisque ses documents tentent de saisir ce qui s'avère être insaisissable pour l'histoire – un présent hanté – il confronte les deux distributions des temps en une seule figure paradoxale.

Avec les documents de *l'Atlas Group*, nous avons donc affaire à une certaine pensée discontinue de l'histoire qui traverse le projet qui, lui, se donne

⁴³⁴ Michel de Certeau, « Psychanalyse et histoire » in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, 2002, p. 87 .

sous forme de symptôme. Ces symptômes ne relèvent pas de pathologies individuelles, mais sont des figures chargées de conflits d'une dimension collective. Ce n'est jamais vraiment le côté subjectif qui intéresse Walid Raad – nous avons vu comment il évoque constamment la sphère du « on », comment il s'intéresse aux pratiques (journalistiques, politiques) dépersonnalisées, et comment il ne crée pas tant des témoins, mais plutôt des positions de sujets.

La perspective se trouve ainsi déplacée : l'écriture de l'histoire (qui tente de saisir des logiques et des événements collectifs, qui essaie de construire le passé non pas personnel, mais collectif), rencontre la psychanalyse (qui superpose les différentes temporalités, aborde l'histoire telle qu'elle apparaît dans le présent qui la transforme, et qu'elle transforme perpétuellement), sans que l'une ne soit soumise à l'autre, et sans que ces documents soient pleinement abordables à partir de l'un des deux champs de savoir. Les documents inventés de *l'Atlas Group* s'appuient sur des associations possibles et des allusions implicites dans les phrases-image : sa « méthode » de recherche ressemble donc, à plein d'égards, à la technique psychanalytique. Mais en même temps, il vise la construction d'un objet historico-politique, d'un champ de connaissance, celui d'un socle épistémologique sous-jacent tel qu'il apparaît à une époque historique particulière et sa poursuite jusque dans le présent qui emprunte beaucoup à la logique foucauldienne de l'archive abordée plus haut. *L'Atlas Group* pose ainsi une problématique particulière, qui touche à la fois à l'historiographie et à la psychanalyse freudienne, sans pour autant les assimiler. Mais à la différence des deux, la conception de Walid Raad ne s'articule pas à travers l'écriture de textes et d'analyses théoriques, mais à travers une figure particulière qui est celle des documents inventés, des phrase-images qui se donnent à voir d'un bloc.

Lectures symptomales

Considérer les documents de *l'Atlas Group* à travers l'angle du symptôme nous met une fois encore devant le problème de leur saisie, c'est-à-dire devant le problème de trouver une position à partir de laquelle ils deviennent abordables. Si nous sommes confrontés à des signes hétérogènes qui coexistent, qui semblent même être intimement liés, mais qui ne sont pas réductibles à une signification univoque, il y a du sens dans tous les sens, il y a du passé sous la forme de la hantise qui réapparaît brusquement en faisant effraction dans le présent qui se forme à travers elle. Pour y accéder il faut suivre la logique paradoxale sensible du symptôme. Car, comme dit encore Georges Didi-Huberman,

[l]e symptôme ne nous donne accès – immédiatement, intensément – qu'à l'*organisation de son inaccessibilité* même. Cette inaccessibilité est structurale : elle ne se résout par aucune 'clé' supplémentaire du dictionnaire iconologique. Elle nous dit seulement que les portes sont

nombreuses à ouvrir et que, si organisation il y a, celle-ci doit être pensée en termes de mouvements, de déplacements.⁴³⁵

Le symptôme est donc organisé, même si cette organisation n'est pas saisissable avec des termes fixes et reconnus : il faut d'abord apprendre à penser sa dynamique propre, en acceptant qu'il nous soit impénétrable dans sa totalité, parce qu'il y a toujours d'autres portes qui mènent ailleurs. Il y a du sens – un trop-plein de sens – mais celui-ci n'est jamais univoque, jamais simple et fixe. Le symptôme représente, signifie, mais il signifie une multitude de choses contradictoires à la fois, et les significations sont prises dans un mouvement de transformation, échappent à toute consolidation. Ceci est peut-être la première leçon à apprendre par la figure du symptôme : pour le saisir, il faut apprendre à voir *en* lui, à suivre sa dynamique propre sans le subsumer entièrement sous une catégorie.

Louis Althusser propose dans son introduction au livre collectif *Lire le Capital* d'approcher les écrits de Marx à travers une « lecture symptomale », appropriée selon lui puisqu'elle seule donne accès à l'opération essentielle à l'œuvre dans ses textes ; à savoir, ils donnent une « *réponse juste à une question qui présente cet unique défaut, de ne pas avoir été posée.* »⁴³⁶ Cette « réponse juste » est alors en attente de la question capable de mettre en lumière le spectre du problème auquel elle s'attaque. Celui-ci apparaît uniquement dans les failles du champ théorique dans lequel il surgit. Regardons de plus près l'argumentation d'Althusser :

Le paradoxe du champ théorique est [...] d'être [...] un espace *infini* parce que *défini*, c'est-à-dire sans limites, sans frontières *extérieures*, qui le séparent de rien, justement parce qu'il est défini et limité en dedans de soi, portant en soi la finitude de sa définition, qui, d'exclure ce qu'il n'est pas, le fait ce qu'il est. Sa *définition* (opération scientifique par excellence) est alors ce qui le fait à la fois *infini dans son genre*, et marqué au-dedans de soi, en toutes ses déterminations, par ce qu'exclut de lui *en lui* sa définition même. Et lorsqu'il advient qu'en certaines circonstances critiques très particulières, le développement des questions produites par la problématique [...] aboutit à *produire la présence fugitive d'un aspect de son* invisible dans le champ visible de la problématique existante – ce produit ne peut être alors qu'*invisible*, puisque la lumière du champ le traverse en aveugle sans se réfléchir sur lui. Cet invisible se dérobe alors en qualité de lapsus, d'absence, de manque ou de symptômes théoriques. Il se manifeste comme ce qu'il est, précisément invisible pour la théorie [...]. »⁴³⁷

⁴³⁵ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, op.cit., pp. 304-305.

⁴³⁶ Louis Althusser, « Du 'Capital' à la philosophie de Marx », in : Louis Althusser, Etienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Lire le Capital*, PUF, 2^e édition 2008, pp. 14-15.

⁴³⁷ *ibid.*, p. 21.

Ce qui relève du symptôme est donc un aspect, une strate, une présence : il ne peut être capté par un champ théorique constitué, parce qu'il est intérieurement délimité par sa propre définition qui ne lui permet pas d'être capté. Il tombe à travers la grille, mais se manifeste tout de même en tant que faille du champ, en tant que « bévue ». Ce champ dans lequel il survient ne peut le considérer. Le symptôme est donc, chez Althusser, précisément ce qui fait entrer la tache blanche qui contamine le champ depuis l'intérieur. « Si Marx peut voir ce qui a échappé à Smith, écrit-il, c'est qu'il a déjà occupé ce nouveau terrain que, dans ce qu'elle avait produit de réponse nouvelle, l'ancienne problématique avait pourtant, à son issue, produit »⁴³⁸.

Ce n'est pas simplement l'angle de vue qui se déplace avec Marx, ce dernier a conquis tout un champ de connaissance qui redistribue les choses différemment. Althusser construit donc le problème du symptôme à partir d'une pensée structurale du champ théorique : constitué par des limites internes, circonscrit par une définition qui capte son effectif et ce qui se donne à (perce)voir ou à penser, il est un lieu contingent. Ce qui s'ouvre avec une lecture symptomale, qui déplace le focus vers des points de divergences qui se révèle dans ce qui demeure impensé (et impensable) dans un système (et qui devient le moment de déplacement dans un autre), c'est une pensée qui ne part pas du système, mais qui se construit à partir de ses failles :

Il ne s'agit plus de subsumer des données sous des systèmes formels, il s'agit de faire bouger des dispositifs théoriques dans leurs relations à des dispositifs pratiques. La théorie produit des connaissances, mais elle ne peut être théorie de la connaissance, au sens où elle codifierait les rapports des sujets connaissant avec les objets à connaître. La lecture symptôme montre bien qu'il faut se méfier de ce prétendu face à face entre sujets et objets, entre connaisseurs et champ de connaissance, et qu'il faut se centrer sur les processus de pensée et les objets qu'ils produisent. [...] Elle est investigation, avant l'élaboration et la formalisation.⁴³⁹

Ce que tente de saisir une lecture symptomale n'est donc pas une position théorique, mais bien plutôt un mouvement qui fait trembler la prétendue stabilité d'un système, une force qui agit dans la distribution même des objets et des sujets. Elle sera une démarche non-méthodique soucieuse de se sensibiliser aux écarts, aux avènements du dehors dans les champs théoriques.

L'Atlas Group ne se déploie pas en tant que champ théorique : il est une œuvre artistique qui, certes, s'immisce, par une ruse, dans le champ de l'historiographie et de l'archivistique, en imitant son organisation, en

⁴³⁸ *ibid.*, p. 22.

⁴³⁹ Jean-Marie Vincent, « La Lecture symptomale chez Althusser », *Multitudes* décembre 1993, numéro spécial *Sur Althusser, passages*, disponible sur le site internet <http://multitudes.samizdat.net/La-lecture-symptomale-chez>.

produisant des ressemblances performatives avec ses formes et en empruntant un certain « ordre du discours » ainsi que des concepts largement répandus dans le domaine. Le lieu depuis lequel il opère n'est justement pas un champ, mais une construction hétérotopique, non systématique, sensible. Ce lieu autre, *hors-champ*, permet de s'en approcher avec une certaine liberté, de sortir des structures préétablies intimement liées à la construction de ces savoirs, instaurant par là même une distance critique auprès d'eux. C'est dans cette proximité qu'il fait glisser discrètement, par déplacements légers, une rupture, du dissensus, des paradoxes et de l'ambiguïté. Au lieu de tisser un champ, Walid Raad ouvre celui qui est déjà constitué, en tant que symptôme qui, d'après son étymologie, « renvoie à ce qui tombe, non à ce qui signifie », comme l'écrit Georges Didi-Huberman. *L'Atlas Group* « tombe » dans les failles de l'historiographie, il fait irruption, il dérange. Il ne tisse pas une théorie, ne conceptualise pas ce qu'il est en train de ressortir sensiblement. Dans ce sens, les documents de *l'Atlas Group* ne mènent pas vers la formulation de nouveaux concepts solides, mais ils nous incitent à penser le bouleversement de ceux qui sont à l'œuvre. Georges Didi-Huberman écrit que

[l]e symptôme, [contrairement à l'indice comme signalement fort], est un signe 'faible', en ce sens qu'il n'offre aucune certitude, ni dans sa signification, ni même dans sa manifestation propre ; il est labile, surgissant là où on ne l'attend pas, offrant des intensités non mesurables, des visibilitées à moitié occultées, toujours équivoques, toujours irréductibles aux faits objectivés. Théoriquement, le symptôme n'est rien d'autre qu'un moment fécond – surgissement « discret » ou « exception » spectaculaire – dans une structure qu'il ouvre, c'est-à-dire fait transparaître et déchire tout à la fois.⁴⁴⁰

Si les documents de *l'Atlas Group* sont considérés comme des symptômes hystériques, la première tâche serait de les approcher en tant que positivité : non pas à partir de leur inscription dans un contexte spécifique – dans un centre d'archives historiques qui les accrédite en tant que trace de quelque chose – mais à partir de leur apparence figurale. Cette apparence comprend, *entre autres*, son incrustation dans un champ, mais puisqu'il s'agit d'une strate de sens parmi d'autres, elle ne peut fonctionner comme déterminante ; elle ne constitue qu'une strate de sens parmi d'autres. Nous sommes donc invités à circuler, avec notre regard, notre pensée et nos mémoires, dans les documents, de suivre les détours et de nous y perdre, d'accepter les pistes paradoxales, pour pénétrer dans leur structure particulière.

Comment peut-on donc cerner un *document d'archives* comme un *symptôme hystérique* ? Il faudra, avant tout, mettre ces deux formations en constellation et penser comment elles s'interpénètrent, comment elles

⁴⁴⁰ Georges Didi-Huberman, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », in : *Genèses*, 24, 1996, p.157.

interfèrent. Tandis que le document d'archives nous met devant la difficulté de penser une trace – à la fois avec l'institution qui s'en charge et qui l'a produit, à travers son incrustation dans une histoire potentielle, mais néanmoins *déjà* vaguement préfigurée par l'institution, *et* comme lien matérialisé par la trace d'un passé actualisable dans un présent – le symptôme quant à lui fait éclater le cadre et déchiète l'ordre : il instaure une dynamique qui renverse les logiques à l'œuvres et les assimile avec d'autres dans le *devenir* d'une configuration non-concluant.

La connaissance qui devient accessible à travers ces symptômes ne sera jamais un savoir sur un instant précis, sur un événement séparé, elle ne sera jamais une connaissance historique dans le sens qui lui est accordé par les institutions de recherche conventionnelles. Elle ne sera pas non plus un savoir clinique, l'identification d'une pathologie personnelle, mais toujours une construction qui donne à penser une situation complexe, indiscernable dans son ensemble. Aborder des documents comme des symptômes hystériques demande donc de suivre ce qui se donne à percevoir, de le traverser du regard, afin de construire les connaissances à retirer par le bas, afin de repenser le cadre tissé par le champ symptomatique.

Ce qui demeure pourtant essentiel, c'est que la considération d'un symptôme est associée à l'impression que quelque chose ne va pas, qu'il y a un problème, constitué comme un cristal qui rapporte ses strates actuelles aux virtualités qui s'y rencontrent. Un cristal dans lequel ce que l'on voit a quelque chose d'insolite, quelque chose qui fait irruption dans l'habituel. La simple apparition du symptôme indique déjà sa nature problématique, problématisante, renvoie à un rapport compliqué et conflictuel entre temps et sens qui hante et échafaude le présent.

En guise de conclusion

Méfiez-vous de celui qui veut mettre de l'ordre. Ordonner, c'est toujours se rendre le maître des autres en les gênant.

Denis Diderot, Supplément au Voyage de Bougainville

Dans *l'Essai comme forme*, Adorno évoque

le comportement de quelqu'un qui se trouverait en pays étranger, obligé de parler la langue de ce pays, au lieu de se débrouiller pour la reconstituer de manière scolaire à partir d'éléments. Il va lire sans dictionnaire. Quand il aura vu trente fois le même mot, dans un contexte à chaque fois différent, il se sera mieux assuré de son sens que s'il avait vérifié dans la liste de ses différentes significations, qui en général sont trop étroites en regard des variations dues au contexte, et trop vagues en regard des nuances singulières que le contexte fonde dans chaque cas particulier.⁴⁴¹

Celui qui ne suit pas une méthode établie pour apprendre une langue (ou pour apprendre à voir et à penser une œuvre d'art), qui ne se fie pas aux dictionnaires et aux livres didactiques ou savants – à un système édifié pour la saisir logiquement et engendrer toutes les éventualités –, plongera alors dans son monde à elle. Il fera particulièrement attention aux circonstances concrètes dans lesquelles les mots se nichent ainsi qu'aux tournures spécifiques et les associera à des situations adaptées, afin de saisir leur spectre de signification. Il les comprendra donc non pas en suivant leur définition, en leur attribuant un sens prédéterminé, mais par détour, à partir de l'environnement dans lequel ils surviennent. Cette langue qu'il saisira alors sera certainement moins conforme aux règles sur lesquelles elle se base structurellement, moins exacte peut-être par rapport à son ordre prédéfini, mais d'autant plus vivante, et d'autant plus proche de sa portée réelle. Comme un enfant, l'apprenti saisira les agencements des mots et des phrases tels qu'ils font sens dans un contexte particulier, leur manière de fonctionner dans et avec le monde. Mais contrairement à lui, il ne sera pas complètement ingénu, car il aura déjà la connaissance d'une autre langue, sa langue maternelle qui lui servira de repère, et à laquelle il rapportera inévitablement ce qu'il découvre. Maîtriser une langue, disposer d'une base à partir de laquelle une langue étrangère devient abordable, constitue ainsi à la fois une limite de l'ouverture et un point d'orientation.

À travers notre parcours au sein du projet de l'*Atlas Group*, nous avons tenté de suivre une voie qui a quelques traits communs avec cette expérience particulière : nous avons essayé de voir les images, de lire et entendre les mots et d'intercepter les forces qui agissent dans les documents et dans leur assemblage au fond des archives non pas à partir de concepts établis ou d'injonctions théoriques qui prédéterminent le regard et la pensée, mais en entrant dans les rapports complexes entre eux et avec l'espace dans lequel ils surgissent, en saisissant leur « langue » – dans un sens benjaminien, c'est-à-

⁴⁴¹ Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme », in : *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, p. 17. Adorno compare cette manière d'apprendre une langue avec la manière dont l'essai se saisit des concepts : non pas en appliquant des concepts abstraits à des choses concrètes, mais à travers leurs agencements particuliers dans lesquels ils surviennent dans un contexte.

dire en excédant de loin la sphère linguistique⁴⁴² –, comme s’il s’agissait d’une langue étrangère que nous voulions apprendre. Comme un étranger apprenant une langue, nous avons essayé de déceler comment les expressions linguistiques et visuelles fonctionnent dans ce monde complexe, comment elles s’interpénètrent en formant ensemble des figures de savoir. Notre démarche consistait à singulariser au maximum ce projet, à le scruter, à nous laisser saisir par lui afin de construire, à travers les mouvements de sens, de perception et d’imagination hétérogènes qu’il suscite, une pensée qui capte ses enjeux et discerne le défi devant lequel il nous met en tant que philosophe.

Nous voulions donc déduire les sens des éléments singuliers à partir de leur articulation spécifique, et découvrir ainsi leur portée réelle dans et avec les univers de sens qu’ils mobilisent. Car, nous l’avons vu dès l’introduction de cette thèse, *l’Atlas Group* nous confronte non seulement à sa propre réalité en tant qu’œuvre artistique, mais nous donne également un accès subversif à des réalités autres qui sont mobilisées, reflétées et rejouées dans son sein. Ces réalités – celle de l’histoire et du présent du Liban en guerre et de l’après-guerre, celle de ce qu’en rapportent les médias locaux et internationaux, et celle d’un organisme de recherche et d’archives censé l’aborder avec systématique – s’y réfractent différenciellement à travers des mises en constellations hétérotopiques. Tout en constituant une « langue étrangère » pour nous, *l’Atlas Group* nous incite à considérer les réalités qu’il prétend (re)présenter, saisir ou appréhender en tant que pays étranger. Or, l’un des problèmes que nous avons rencontré est justement celui de la captation d’une réalité par une reproduction ou, du moins, une production : qu’est-ce qu’un tel projet est capable de saisir ? Que nous donne-t-il à penser à travers des figures et des formes, et qu’est-ce qu’elles rendent intelligibles ? Comment se constitue le rapport entre une réalité et son appréhension artistique, médiatique, historiographique ? Nous étions donc placés devant la difficulté de saisir, à travers les constellations chargées de tensions mises en place par *l’Atlas Group*, à la fois sa propre présence en tant que projet artistique et les réalités auxquelles il fait référence.

Pour comprendre ses enjeux, pour capter la force critique à l’œuvre, il

⁴⁴² Dans *Sur le langage en général et sur le langage humain*, Benjamin écrit que : « toute communication de contenus spirituels est un langage, la communication verbale n’étant qu’un cas particulier, celui du langage humain et de ce qui le fonde ou se fonde sur lui (justice, poésie). Mais l’existence du langage ne s’étend pas seulement à tous les domaines d’expression de l’esprit humain, lesquels, en un certain sens, font toujours place au langage ; elle s’étend absolument à tout. Ni dans la nature animée ni dans la nature inanimée, il n’existe événement ni chose qui, d’une certaine façon, n’ait part au langage, car à l’un comme à l’autre il est essentiel de communiquer son contenu spirituel. [...] Ce qui est vrai, c’est que, dans cette terminologie, toute expression, pour autant qu’elle communique des contenus spirituels, appartient au langage. En effet, dans son essence entière et la plus intime, l’expression ne peut être entendue que comme *langage* [...]. » Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in : *Œuvres I*, Gallimard folio, 2000, pp.142-143.

fallait, par moment, entrer en profondeur dans les mondes reflétés (dont l'un nous est familier, tandis que l'autre nous demeure étranger) à partir de leur confrontation au sein de *l'Atlas Group*. Or, comme l'étranger, nous n'étions pas complètement démunis : nous avons eu recours à nos systèmes de références. Nous avons plongé dans un monde dont nous savions déjà qu'il concerne un pays et une époque spécifiques, plus précisément l'écriture de son histoire. Nous l'avons donc d'abord approché à travers des lunettes instruites, à travers une position qui, malgré elle, prétend déjà connaître, jusqu'à un certain point, ce qu'elle aborde. Mais nous avons constaté rapidement que l'« institution » qu'est *l'Atlas Group*, sous sa forme de centre de recherche et d'archives, ne fonctionne pas adéquatement, lorsqu'on l'aborde selon cette position. Les différences se font sentir dès le point de départ, non seulement historiquement, mais aussi du fait que tous les concepts et toutes les figures de savoir à l'œuvre ne sont pas conçus comme des données définies, mais comme des horizons à questionner à partir du présent qui les aborde. *L'Atlas Group* part de notions et de formes reconnaissables qu'il ouvre afin de les rendre problématiques. Le spectre de sens qui s'étend à partir des concepts rejoués dans le projet (histoire, archive, document, etc.) s'est révélé complexe, et les différentes manières de se les approprier se reflétant dans le projet montrent qu'elles ont une répercussion sur leur portée réelle et politique.

L'Atlas Group semble mettre à l'épreuve les concepts et les méthodes qui tentent de s'emparer d'une réalité, mais tout en les posant d'abord, mine de rien, comme si leur signification était évidente. Les concepts n'apparaissent jamais isolés dans le projet, mais sont toujours pris dans des agencements particuliers qui les articulent, les circonscrivent et leur accordent une effectivité. En faisant se rencontrer les mêmes notions prises dans des logiques multiples, Walid Raad les problématise telles qu'elles fonctionnent dans les différentes réalités, y compris celle avec laquelle nous qui écrivons cette thèse sommes familière. En cela, *l'Atlas Group* nous propose un accès aux concepts qui déplace ou distrait leur centre, et qui fait se rencontrer des champs et leurs contre-champs dans des constellations complexes.

Pour la pensée philosophique, la question sera alors moins de savoir comment un concept est construit, mais comment il peut être mobilisé, dans quels enjeux il fait sens, comment il se lie avec le réel et se repercute sur lui. Ainsi, nous avons vu par exemple, à partir des documents, comment le concept d'histoire se dissout rapidement en strates différentielles dans *l'Atlas Group* : il renvoie tantôt à la discipline académique, avec ses démarches établies et ses concepts autour desquels il est construit (comme celui de la trace, du réel, du sens), tantôt à la position du sujet censé définir un objet susceptible donner accès à une connaissance, tantôt, tout simplement aux anecdotes et aux humeurs des acteurs. L'histoire, qui, chez Walid Raad, n'est jamais renfermée dans un concept circonscrit, nous est donnée à penser aussi bien à travers les différentes

temporalités (virtuelles, personnelles, institutionnelles) suscitées qu'à travers l'impact que sa saisie a sur les différentes réalités auxquelles *l'Atlas Group* renvoie, et toutes ces strates s'entrecroisent, irréductiblement, sur plusieurs plans visuels, conceptuels et tactiques dans les dossiers.

L'un des problèmes que nous avons rencontrés résidait ainsi dans la tentative de ne pas poser nos repères comme directives, comme grille de lecture déterminant, jusqu'à un certain point, les connaissances à en tirer, mais de les mettre à l'épreuve du projet de *l'Atlas Group*. Il fallait donc, avant tout, comprendre la situation inconfortable dans laquelle nous sommes mis par le projet, saisir le geste de l'artiste et sa force critique subversive afin de nous sensibiliser aux décalages constitutifs qui forment son nœud problématisant. Une difficulté se loge dans le mélange délibéré entre éléments relevant de différentes réalités : elles sont pourtant toutes contemporaines, dans ce large sens du terme que nous avons analysé plus haut dans cette thèse. C'est-à-dire que nous, spectateurs de l'œuvre, ne sommes pas seulement *dans* le réel dont il est question, mais que nous sommes aussi directement regardés par lui. Comme le dit Walter Benjamin dans son essai sur le surréalisme que nous citons en introduction de cette thèse, nous sommes *interpellés* par cette œuvre, par la proximité dans le temps et dans l'actualité de ses impacts politiques. Trouver une distance non seulement vis-à-vis de l'œuvre, qui nous met devant le défi de perdre nos repères, mais aussi face à ce qu'elle nous montre des relations complexes entre la politique du Liban et celle de l'Occident, s'est avéré être d'autant plus difficile que beaucoup de détails qu'elle évoque (comme les comportements face au danger des voitures piégées, la suspicion omniprésente et les pratiques journalistiques internationales « objectivistes » à l'égard des conflits au Moyen-Orient) font retour avec force au moment où nous rédigeons ce travail. En écrivant cette thèse, nous avons par moment été prise dans un étrange écho que les dossiers renvoient au réel : l'actualité des sujets à l'œuvre, mais aussi celle de l'urgence de repenser sérieusement l'interpénétration entre la forme et le fond des expositions et appréhensions du réel, et leurs implications politiques, nous est apparue sous un autre jour.

L'*Atlas Group* ne contient pas que des éléments étrangers, loin de là. Au contraire, les images et les mots, sa structure de centre d'archives et le champ de connaissance convoqué, sont tout à fait familiers, du moins en apparence, et semblent nous inviter à les assimiler rapidement. Or, *l'Atlas Group*, si on le prend au sérieux, nous barre aussi l'accès à son projet à partir de grilles de lecture préétablies : ses agencements ne se laissent tout simplement pas saisir à travers des protocoles, bien qu'il en rejoue pour une part les injonctions théoriques. Nous l'avons vu tout au long de cette thèse : quand on regarde de près, on remarque rapidement que les choses ne sont pas si évidentes qu'elles en ont l'air, et que les problèmes ne se trouvent pas forcément là où l'on pense

les déceler. Cette ressemblance est pourtant un matériau important de l'artiste : d'un même geste, Walid Raad nous mène à reconnaître les structures, concepts et images qu'il emploie, et contrecarre leur identification par le glissement de différences *dans* leur identité présumée. Ils apparaissent ainsi à la fois comme familiers *et* comme étrangers (par exemple, le centre de recherche et d'archives, avec ses éléments comme les documents, les dossiers, l'inventaire, avec ses concepts – comme l'histoire, le réel, l'authenticité etc). Walid Raad nous *rend* tout cela étranger à travers la mobilisation de logiques disparates et une multiplicité de sens qui bouleversent en même temps la constitution de l'ensemble. Nous sommes ainsi invités à prendre du recul par rapport à ce qui nous paraît naturel, à défaire les liens qui s'imposent et à remettre en question les significations données, afin de recommencer à voir et à entendre *comme si* nous étions devant un monde inconnu dont nous ignorons le fonctionnement. Un premier mouvement de pensée qui s'est imposé dans notre lecture de l'Atlas Group a consisté ainsi non pas dans un apprentissage mais dans une déconstruction de nos repères.

Les déplacements minimes, mais dont les conséquences sont lourdes de sens, font trembler les certitudes présumées et nous incitent à reconsidérer ce qui nous apparaît comme évident. Cette tactique est déjà à l'œuvre dans la forme que prend le projet : en se présentant comme centre d'archives avec une visée explicite – mettre en lumière l'histoire contemporaine libanaise – il produit l'apparence d'un ordre associé au dispositif tel qu'il existe institutionnellement en tant que modèle dominant venant du monde dit occidental. Mais dans *l'Atlas Group*, cet ordre est aussitôt déjoué, sapé de l'intérieur par des décalages qui rendent l'attribution des données impossible : les documents, dossiers et personnages ne sont pas fixes, changent potentiellement de statut et, avec cela, de « case », en mettant constamment à l'épreuve la structure même qui les rassemble. Ces moments hétérotopiques où nous sentons que quelque chose discord, que nous sommes à la fois devant quelque chose de reconnaissable *et* d'étranger, fonctionnent comme des intercesseurs. Il faut donc repenser la structure, approcher son fonctionnement à partir des agencements actuels tels qu'ils apparaissent dans *l'Atlas Group*. Pour le dire autrement : à la place d'un inventaire achevé, nous sommes appelés à déceler quel genre d'inventaire « premier », comme nous l'avons formulé plus haut, serait capable de saisir l'ensemble, c'est-à-dire quels éléments thématiques, conceptuels, formels, esthétiques et méthodiques seront à prendre en compte et à déconstruire pour penser l'ensemble.

Ainsi, au lieu de subordonner les parties à la structure globale, nous sommes incités, à penser l'ensemble et ses parties en tant qu'éléments égaux qui s'interpénètrent réciproquement. La figure singulière qui articule à la fois une identité présumée *et* sa mise en abîme par des forces contradictoires

agissant en souterrain revient souvent dans l'*Atlas Group*. Walid Raad semble reproduire des dispositifs établis, mais il les utilise comme des moules, des formes qu'il vide d'abord de leurs rapports constitutifs afin de les remplir autrement, de les transformer en agencant les éléments subversivement. Cela se vérifie sur plusieurs plans : ne serait-ce que si l'on considère que le centre d'archives est privé d'un support stable, celui du document historique, ou dans les rapports conflictuels qui s'immiscent dans les constellations d'images et de mots. Ces constellations nous mettent toujours devant des figures dont la cohérence apparaît conjointement avec des transpositions qui travaillent non seulement sur les articulations, mais aussi sur les concepts à l'œuvre.

La réalité de référence – le Liban avec sa constitution particulière, ses agencements complexes et son histoire compliquée qui transparait dans le présent – n'est ainsi pas simplement abordée par l'organisme censé s'en charger, elle vient perturber en même temps la structure prétendument autonome du centre de recherches et d'archives. Elle se présente comme un lieu étrange et parfois absurde qui ne concorde pas avec ce que l'on pourrait s'attendre à recevoir d'un pays en guerre ou d'après guerre. Au lieu d'un espace-temps clairement circonscrit, nous sommes confrontés à un assemblage de temporalités hétérogènes (virtuelles, historiques, vécues, construites) et d'espaces différentiels (imaginaires ou réels) : tantôt il y a des localisations temporelles et spatiales précises, tantôt nous restons dans le flou, mais l'ensemble ne nous permet pas de nous repérer. Au lieu d'images dramatiques, d'analyses politiques explicites ou de documents officiels, nous sommes confrontés à des montages qui nous donnent à voir des photographies de voitures ou de bâtiments, des images d'un voyageur en Europe, le jeu dominical au champ de courses des historiens les plus importants de leur temps ou celui d'un enfant qui collectionne des balles et note soigneusement leur emplacement exact, le détournement d'un enregistrement de vidéo-surveillance capturant un coucher de soleil, ou simplement des planches bleues. Cette construction de la réalité, dans laquelle des éléments relevant du réel historique et des inventions de l'artiste se côtoient sur plusieurs plans, nous place face à la guerre et à ses répercussions sur le quotidien, mais elle le fait par un détour, en décalant la perspective vers les occupations saugrenues des acteurs, en écartant les grands événements historiques et les effets psychologiques, sociaux ou économiques directs des vécus traumatiques.

C'est ainsi que les archives de l'*Atlas Group* rencontrent l'archive de Michel Foucault que nous avons mentionnée à plusieurs reprises. Celle-ci consiste en une sensibilisation au dispositif d'un sujet-supposé-savoir fonctionnant avec un objet-supposé-donner un accès à une connaissance. Le philosophe est ainsi amené à s'immerger dans une réalité historique afin de déceler comment des positions sont constituées, et comment se configure, à contrecoup, une certaine réalité de la sphère des dicibilités et visibilités d'une

époque. En approchant l'archive de l'*Atlas Group* à travers le concept foucauldien, nous découvrons alors une dimension très importante de cette œuvre : plutôt qu'à une histoire, elle nous donne accès à la constitution épistémologique qui tente de l'appréhender, en dévoilant les différentes constructions auxquelles elle est soumise ainsi que ses implications politiques lourdes.

Au lieu de nous confronter avec des faits, Walid Raad prend soin de rendre palpable la part de médiation qui les constitue en tant que tels. La fiction dont il se sert lui permet de prendre des distances par rapport aux conflits persistants en cours, et fonctionne comme matériau de construction pour donner forme à la fois aux nombreux on-dit, rumeurs et savoirs implicites qui circulent et à l'omniprésence de signes contradictoires, sans entrer dans le vif des antagonismes. Car ce que nous apprenons aussi, c'est que le moindre détail peut être lourdement chargé de sens et de connotations et, avec cela, potentiellement instrumentalisable par les différents camps qui constituent le paysage politique du Liban. Il semble que dans le Liban de Walid Raad, la politique se niche dans les objets et les images à l'apparence anodine, dans les formes et dans les manières de faire singulières qui s'y inscrivent. La politique est loin d'être uniquement une affaire de politiciens : elle s'étend largement dans le quotidien, s'immisce aussi bien dans la production et la lecture des signes et dans les pratiques quotidiennes que dans les institutions prétendument indépendantes, ainsi que dans les bases épistémologiques de l'historiographie et des médiations du réel. C'est pour cela que, dans l'inventaire de l'*Atlas Group*, le dossier d'un enfant apparaît à côté de celui d'anciens militaires, des documents d'historiens à côté de ceux d'anciens otages, ou encore d'une danseuse : tous les « acteurs » sont placés sur un même plan, personne n'est à l'écart de la politique. C'est justement cette omniprésence du politique, qui s'immisce partout selon des perspectives multiples et concurrentes, qui semble paralyser les initiatives essayant d'établir une base commune.

L'*Atlas Group* construit ainsi une position critique pour celui qui veut penser le lien entre la politique et ses nombreuses manifestations : comment penser les constructions de sens non pas à partir d'une perspective supérieure, qui pose la théorie en tant qu'instrument censé capter, structurellement, un réel, mais à partir du jeu et de l'insistance de ses expressions divergentes et disparates ? Sans prédéfinir une méthode, comme le font les sciences humaines, mais en donnant un accès sensible et intelligible au dissensus même qui se fait jour à travers leur saisie, et en captant ses répercussions sur notre propre position ?

Notre parcours à travers l'œuvre de Walid Raad nous a conduit très vite à une certaine multiplicité de sens, dans laquelle des propos et des représentations paradoxales se côtoient et dans laquelle des langues différentes

coexistent, comme dans la vie de tous les jours, avec leur références culturelles et politiques respectives. Walid Raad nous donne un certain écho sensible de la réalité qu'il est censé élucider : nous avons vu que le Liban ne peut se comprendre qu'à travers l'hétérogénéité des « langues » qui y sont co-présentes, y compris les langues effectivement utilisées au quotidien : l'arabe, l'anglais et le français. Ce n'est pas anodin de noter que deux de ces langues sont, initialement, occidentales, et sont porteuses de leurs références culturelles et politiques respectives.

Or, contrairement aux pays « d'origine » (la France, les États-Unis), ces langues circulent au Liban en tant que système de références *parmi d'autres*. Le rapport aux mots et aux choses se constitue ainsi différemment que dans des pays où une seule langue organise leur circulation : au lieu de servir de base à partir de laquelle il devient possible de discerner les autres, elles sont ici prises dans des rapports complexes qui les juxtaposent, sans que l'une ne prévale sur les autres. Ceci est vrai aussi pour les bases théoriques divergentes, pour les approches politiques et les sources culturelles : nous sommes amenés à les penser non pas à partir de leur logique propre, mais dans les liens qu'elles entretiennent entre elles, comment elles interfèrent et se mettent en question mutuellement. La manière dont Walid Raad construit ses dossiers semble fonctionner semblablement : tous les éléments qu'il emploie – aussi bien les images et les mots que les dispositifs dans lesquels ils sont pris et les références qu'ils suscitent – sont engagés dans des rapports souvent conflictuels. Au lieu d'un ordre qui soumettrait une image à la signification accordée par une légende, celle-ci constitue une force qui agit aussi bien sur les mots que sur le dispositif tout entier. Au lieu d'une hiérarchie qui accordera aux documents un sens à partir du corpus qui les comprend, par exemple de représenter une histoire en étant sa trace, ce sont les documents eux-mêmes qui nous donnent à penser, à partir de leur constitution particulière, ce qu'est un centre d'archives et l'histoire qui pourrait être construite à partir de sa consultation. Ce qui ne se laisse pas saisir logiquement, au moins pas dans son ensemble, l'Atlas Group nous en donne une figure qui capte sa propre impossibilité.

L'Atlas Group donne donc un accès à cette expérience particulière de penser non pas l'hétérogénéité en tant que concept supérieur de la réalité dont il s'empare, mais de penser *dans* l'hétérogénéité, ce qui nous met devant un véritable défi pour la pensée philosophique. Cette expérience nous donne à percevoir et à penser une réalité dont l'hétérogénéité est une caractéristique irréductiblement constitutive et dans laquelle le spectre de sens qui nous est familier, à nous qui écrivons cette thèse, est minoritaire non pas par opposition à une majorité, mais en tant que minorité parmi d'autres minorités. Walid Raad construit un espace hétérotopique dans lequel les documents de son centre d'archives semblent miner l'accès systématique ou structurel dont ils semblent

relever. En s'emparant non seulement thématiquement, mais aussi formellement de l'hétérogénéité fondamentale qui les constitue, il révèle que le recours à une structure englobante et légitimante est lui-même traversé de strates idéologiques ou mythiques sous-jacentes, et qu'il construit des rapports de subordination qui n'arrivent pas à capter cette hétérogénéité fondamentale. Plus profond que le manque de connaissance d'une situation, la lecture de son œuvre nous expose à perdre tout repère théorique en mesure de fonder la possibilité même d'une connaissance univoque de la réalité. *L'Atlas Group* nous force à développer une pensée qui ne cherche pas à établir l'universalité mais qui saisit, sans tomber dans le piège d'un relativisme absolu, le jeu d'insistance des mouvances hétérogènes coexistant dans la visée politique qui s'y exprime. La « langue » que nous tentions ainsi d'apprendre nous a donc exposée à nos propres limites, en ce qu'elle s'est révélée formée de strates fragmentaires qui sapent sans cesse la pensée systématique en faisant ressortir son lien intrinsèque avec un pouvoir. Au lieu de nous proposer un langage censé englober des éléments et les organiser, *l'Atlas Group* brise les bases sur lesquelles on pourrait le construire, en nous incitant, inversement, à déconstruire des liens devenus des lieux communs. Le défi pour la pensée philosophique est donc de se faire complice de la perception sensible, de saisir les concepts à partir d'une position mobile qui se reflète elle-même prise dans un devenir différentiel.

Ce qui devient en outre problématique, ce sont les discours qui se réclament d'un réel à prétention de neutralité ou d'objectivité, comme le font les médias et, parfois aussi, l'historiographie. Nous avons déjà cité la formule de Robert Kramer selon laquelle « [l]e pouvoir, c'est la possibilité de définir ce qui est réel »⁴⁴³. Ce rapport entre dire ou représenter le réel et pouvoir devient palpable dans les documents de *l'Atlas Group*. C'est le cas, de manière évidente, dans les documents associés à Souheil Bachar. Ils rendent explicites comment certaines stratégies devenues lieu commun forment un discours autoritaire – les médias américains, les témoignages des otages, qui, en les prononçant, produisent aussi activement une parole raciste et partielle – ou, plus discrètement, dans les documents sur les voitures piégées comment ils décalent l'attention vers des éléments anodins, en se focalisant tout simplement sur des situations à l'apparence banale et quotidienne qui semblent donc sortir du champ de l'intérêt d'une enquête sur les années de guerre. C'est encore le cas lorsqu'il nous persuade de la crédibilité de son centre d'archives malgré l'explicitation de son caractère fictionnel. Ce qui devient saisissable, c'est que la définition du réel est une affaire de pouvoir et, avec cela, toujours intrinsèquement politique. Ceci s'étend aussi, dans les dossiers de *l'Atlas Group*, aux médiations et représentations présentées comme relevant du réel,

⁴⁴³ Robert Kramer, cité par François Niney in : *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire, op.cit.*, p. 242.

aux images techniquement produites, au dispositif qui les lie à une légende censée les expliquer, aux formes et à la matérialité des documents « authentiques », aux voix neutres des commentateurs de la télévision. Ces documents nous donnent donc à penser la part du politique inhérente aux formes et aux images.

Ce n'est certainement pas un constat nouveau qu'il y a du politique dans les images et les couvertures médiatiques, mieux, qu'elles sont facilement instrumentalisables. Walter Benjamin déjà, dans les années 1920, demandait aux artistes de prendre position et tentait de sensibiliser ses lecteurs aux rapports complexes entre art et politique, perception et réalité. Ce qui est pourtant insolite, nous semble-t-il, c'est la manière dont Walid Raad non seulement dénonce, mais *déjoue* sa critique à travers la forme que prend son œuvre, en produisant ainsi cette double position d'étrangeté et de familiarité pour les spectateurs qui les mobilisent malgré eux. Cet aspect du positionnement – le nôtre en tant que spectateurs, y compris celui que nous pouvons occuper pour le penser, mais aussi le sien en tant que producteur de l'œuvre – reste un enjeu complexe et compliqué. Une question insistante est celle du lieu depuis lequel Walid Raad travaille – nous avons vu tout au long de cette thèse qu'au lieu de se positionner clairement ici ou là, au Liban ou en « Occident », il semble toujours échapper à la localisation.

Le lieu hétérotopique qui s'ouvre non seulement avec la structure qu'il crée, mais aussi à l'intérieur des documents, semble fonctionner comme un seuil impossible à localiser, comme une brèche ou, comme nous avons écrit plus haut, comme un intercesseur. Son œuvre, tout en étant à la fois persuasive et hautement critique, n'est pourtant pas autoritaire : elle ne nous donne pas de leçon, n'impose pas de vision. Elle nous expose à un conflit en cours – conflit entre des réalités qui se rencontrent dans le réel, entre des nœuds conceptuels divergents, entre les charges des signes que nous partageons – dont la position depuis laquelle nous regardons fait partie. Apprendre à voir et à penser une œuvre d'art comme si l'on apprenait une langue étrangère, c'est donc d'abord se donner les moyens d'y entrer qui proviennent non pas d'une logique ou méthode à appliquer, mais de l'œuvre elle-même, c'est ensuite se sensibiliser, à travers sa perception, à ses agencements particuliers et accepter de perdre ses repères afin de trouver une position contemporaine non seulement vis-à-vis d'elle, mais aussi de sa propre réalité et de sa pratique de la philosophie.

Annexes

Organigrammes des archives de l'Atlas Group

Table correspondant à la présentation de l'Atlas Group telle qu'elle a été établie dans le premier volume du livre *The Atlas Group. The truth will be known when the last witness is dead*, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2004

File Type	File Title	File Contents	Document Title
Type A	Fakhouri	Notebooks	Volume 38 : Already been in a Lake of Fire
			Volume 57 : Livre d'Or
			Volume 72 : Missing Lebanese Wars
		Films	No, Illness is neither here nor there
			Miraculous Beginnings
		Photographs	Civilizationally, We Don't Dig Holes to Bury Ourselves
	Bachar	Videotapes	Hostage : The Bachar Tapes (English version) #17 and 31
	Operator #17	Videotapes	I only wish that I could weep
Type FD	Secrets	Photographs	Secrets in the Open Sea
Type AGP	Sweet Talk	Photographs	Commission 1987 : Never that I remember
			Commission 1992 : I wanted to see what my mother saw before she died
			Commission 1993 : Vituperative Speeches
			Commission 1996 : We are fair people. We never speak well of another
			Commission 1998 : On a Rubber Rung on a Ladder
			Commission 2002 : We can make rain but no one came to ask
	Thin Neck	Mixed media	My neck is thinner than a hair : A history of car bombs in the Lebanese Wars, Volumes 1-245

Table correspondant à la présentation de l'Atlas Group sur son site internet www.theatlasgroup.org (consulté le 15 mars 2012)

File Type	File Title	File Contents	Document Title
Type A	Fakhouri	Notebooks	Volume 38 : Already been in a Lake of Fire
			Volume 57 : Livre d'Or
			Volume 72 : Missing Lebanese Wars
		Films	No, Illness is neither here nor there
			Miraculous Beginnings
		Photographs	Civilizationally, We Don't Dig Holes to Bury Ourselves
	Bachar	Videotapes	Hostage : The Bachar Tapes (English version) #17 and 31
	Raad	Notebooks	Let's be honest, the weather helped
		Photographs	We decided to let them say, 'we are convinced', twice
Type FD	Secrets	Photographs	Secrets in the Open Sea
	Operator #17	Videotape	I only wish that I could weep
Type AGP	Sweet Talk	Photographs	Sweet Talk : The Hilwé commissions (1992-2004)
	Thin Neck	Photographs	My neck is thinner than a hair : A history of car bombs in the Lebanese Wars, Volumes 1-245
		Mixed Media	I was overcome with a momentary panic at the thought that they might be right
		Photographs	We can make rain, but no one came to ask

Table correspondant à la presentation de l'Atlas Group dans le catalogue *Miraculous Beginnings*. Walid Raad, accompagnant l'exposition à la Whitechapel Gallery à Londres, 2011

File Type	File Title	File Contents	Document Title
Cat. A	Fakhouri	Notebooks	Volume 38 : Already been in a Lake of Fire
			Volume 57 : Livre d'Or
			Volume 72 : Missing Lebanese Wars
		Films	No, Illness is neither here nor there
			Miraculous Beginnings
		Photographs	Civilizationally, We Don't Dig Holes to Bury Ourselves
	Bachar	Videotapes	Hostage : The Bachar Tapes (English version) #17 and 31
	Raad	Photographs	Let's be honest, the weather helped
		Photographs	We decided to let them say, 'we are convinced', twice
	Mrad	Photographs	I might die before I get a riffle
	Hassan	Photographs	'Oh God', he said, talking to a tree
		Mixed Media	I was overcome to a momentary panic at the thought that they might be right
Cat. FD	Secrets	Photographs	Secrets in the Open Sea
	Operator #17	Videotapes	I only wish that I could weep
	Fair people	Photographs	We are fair people. We never speak well of one another
		Photographs	Everyone knows that I am not used to shooting apples
Cat. AGP	Sweet Talk	Photographs	Sweet Talk: The Hilwé commissions (1992-2004)
	Thin Neck	Photographs	My neck is thinner than a hair : Engines
		Videotapes	We can make rain, but no one came to ask

Loi d'amnistie (extraits)

[General Amnesty Law in : The Beirut Review, Vol. 1, n° 2, automne 1991, pp. 127-128, traduit par l'auteure]

Sont couverts par la loi d'amnistie :

« 1. Infractions

2. Délits excluant ceux qui sont totalement ou partiellement exonérés par cette loi.

3. Les crimes suivants :

a.) Crimes contre la sécurité interne de cet état (excluant ceux qui sont exonérés par cette loi).

b.) Crimes stipulés dans la loi du 11 janvier [crimes fomentant une guerre civile ou confessionnelle, crimes contre l'autorité de l'état ou de la constitution, et actions qui dévalorisent le sentiment national].

c.) Crimes politiques ou crimes de n'importe quelle nature politique générale ou locale, incluant le meurtre pour des motifs politiques, à condition que le crime n'ait pas été perpétré pour des motifs ou bienfaits personnels. Que le crime soit personnel ou non sera décidé par l'autorité juridique impliquée dans le cas.

d.) Crimes stipulés dans les articles 107 / 171 du code pénal militaire [désertion, insubordination, rébellion, capitulation, complots, espionnage, vol, et contrefaçon], à condition que le soldat ou l'officier ait rejoint ou demandé à rejoindre ses postes de commandement ou demandé à être renvoyé ou avoir terminé son service pour des raisons quelconques et après avoir été reconnu coupable avant la date de cette loi, excluant les crimes suivants : trahison, espionnage pour l'ennemi, et capitulation.

e.) Crimes stipulés dans les articles 72, 73, 75, 76, 77 et 78 de la loi sur les armes et munitions [production illégale, achat, saisi, vente, importation ou utilisation d'armes et de munitions], à condition que l'auteur rende ses armes et munitions dans le mois qui suit la date de cette loi.

f.) Crimes stipulés dans les clauses 1,2,3,4, et 7 de l'article 569 du code pénal [kidnapping, torture, ou harcèlement].

g.) Crimes continuant, accompagnant, ou résultant d'autres crimes mentionnés dans cet article ».

L'article 3 prévoit des exceptions, définies ainsi :

« 1. Crimes perpétrés contre la sécurité externe de l'état comme stipulé dans les articles 273-300 du code pénal [trahison, espionnage, contact avec l'ennemi, et crimes contre les lois internationales].

2. Crimes sous investigation par le Conseil judiciaire avant la date d'entrée en vigueur de cette loi.

3. Crimes de meurtre ou de tentative de meurtre contre des personnes cléricales, des ulémas, des leaders politiques et des diplomates arabes et étrangers.
4. Crimes de banqueroute frauduleuse et crimes stipulés dans la loi monétaire et de crédit ainsi que toute autre loi et régulation liées au secteur bancaire.
5. Crimes de contrefaçon, incluant la contrefaçon de monnaie nationale et étrangère, ou la mise en circulation de telles contrefaçons, causant des dégâts à la position financière de l'état, et contrefaçon de passeports, documents et fichiers de statut personnel et de départements officiels.
6. Crimes liés à la contrebande d'antiquités.
7. Crimes liés à la vente d'immobilier à des personnes étrangères sans licence.
8. crimes de transgression contre les propriétés de l'état, les municipalités et les institutions publiques, et contre des affaires immobilières, incluant les crimes stipulés dans l'article 738 du code pénal [saisie illégale de propriété privée à des propos d'usage résidentiel, commercial ou autre]. Concernant ce dernier article, l'amnistie couvrira uniquement la pénalité de l'emprisonnement.
9. Crimes stipulés dans la loi sur les biens, sur le monopole du tabac et lois financières. Crimes liés à la manufacture et la circulation de drogues.
10. Crimes stipulés dans les lois sur l'immobilier. L'amnistie couvrira uniquement la pénalité d'emprisonnement. »

Un quatrième article réduit, de plus, des pénalités qui ne sont pas stipulé dans cette loi.

Des archives autres : La Fondation arabe pour l'image

Il existe un autre centre d'archives basé au Liban, et dont Walid Raad a été « membre » de 2002 à 2011 : La Fondation arabe pour l'image (*FAI*). Elle est un autre exemple, certes très différent de *l'Atlas Group*, d'une appropriation de la forme et du concept de l'archive qui fonctionne sur la base de critères particuliers, et dont l'évolution durant les quelques années de son existence peut nous aider ici à penser l'archive et sa politique.

La Fondation arabe pour l'image, basée à Beyrouth, est une association créée en 1996 par trois artistes, Fouad el-Khoury, Akram Zaatari et Samir Mohdad. Elle vise à promouvoir la culture photographique au Moyen-Orient et au Maghreb, c'est-à-dire à trouver, collectionner, étudier et conserver des images photographiques, mais aussi à les diffuser et à les faire connaître dans le monde arabe et au-delà. Les clichés collectionnés ont été pris dans des pays arabes, la plupart d'entre eux par des photographes locaux. Pour Fouad el-Khoury, cette pratique archivistique est née du constat que l'histoire « officielle » de la photographie – c'est-à-dire celle qui est écrite, illustrée et transmise à travers divers ouvrages de référence – exclut en grande partie les photographies prises dans les pays dits orientaux par des photographes locaux⁴⁴⁴. Ce constat concerne aussi bien les photographies artistiques que les clichés témoignant de la vie quotidienne, et entraîne, sur un autre niveau, une réflexion sur leurs pratiques ainsi que leurs usages politiques.

Pour comprendre les enjeux et l'étendue politique d'une telle institution, retournons un peu en arrière dans l'histoire. Les images produites sur le Moyen-Orient par des photographes originaires de pays comme la France et l'Angleterre ont très tôt connu un succès énorme en Europe – leur propagation a donné un accès inédit à la représentation visuelle des pays lointains tout en s'inscrivant dans les politiques coloniales : « L'arrivée de l'image photographique au Moyen-Orient s'annonce officiellement comme une nouvelle conquête scientifique de territoires qui font rêver les lecteurs, et les spectateurs du Diorama, depuis l'expédition de Bonaparte. »⁴⁴⁵ Avec ces photographies, ces lieux ont connu une nouvelle visibilité imprégnée des

⁴⁴⁴ Fouad el-Khoury dans un entretien avec l'auteure, avril 2010.

⁴⁴⁵ Claire Bustarret, « Le Grand Tour photographique au Moyen Orient : 1850-1880, de l'utopie au stéréotype », in : G. Beaugé et J.-F. Clément (éd.), *L'Image dans le monde arabe*, CNRS Éd., 2005, p. 257.

perspectives des voyageurs européens, qui sont venus s'ajouter à leurs études et écrits du XIX^e et XX^e siècles.

S'y établit alors le lien entre la photographie et l'orientalisme : non pas celui d'une représentation esthétique, mais bien d'un outil scientifique, une approche au réel, une façon d'accéder à une connaissance.⁴⁴⁶

Ces prises de vue ont vite acquis une grande popularité et bientôt figuré sur de nombreuses cartes postales, participant ainsi à la construction du regard orientaliste, en exhibant, à travers des objectifs occidentaux, un ailleurs exotique, parfois fabuleux, souvent stéréotypé et un peu irréel, parfois même pornographique ou cruel. Les endroits significatifs, comme les lieux saints en Palestine, les pyramides en Égypte et d'autres sites archéologiques sont souvent montrés désertés, dépourvus de tout signe de vie :

Le regard européen sélectionne [...]. Il privilégie toujours la monumentalité, l'énorme, le grand mais aussi l'ancien, c'est-à-dire ce qui fait rêver, les Pyramides par exemple, et donc jamais une femme contemporaine du photographe qui prépare son repas ou qui console son enfant. La fonction, que soulignera Bachelard, de l'image comme créatrice d'irréalités ou comme catalyseur d'images surréalistes n'est nulle part plus visible que dans les sociétés dites orientales. L'image fabrique l'Orient en détournant des sociétés réelles, égyptienne, turque ou algérienne, présentes à quelques centaines de mètres des lieux surphotographiés mais toujours occultés.⁴⁴⁷

Ce type d'images correspondait mieux aux représentations occidentales des lieux décrits dans la Bible, m'explique Fouad el-Khoury, et confortait une certaine politique coloniale – par exemple l'idée que la terre de la Palestine était peu peuplée. Quant aux personnes représentées, on trouve souvent dans la photographie orientaliste des images illustrant des typologies tels le juif errant, le paysan, l'arabe, les femmes dans les harems ou bien des « Mauresques »⁴⁴⁸ nues, etc. Cette imagerie créée par les reproductions photographiques reflète ainsi des représentations qui circulaient déjà en Europe, confirmant des clichés sous-jacents et contribuant par conséquent à une construction plus ou moins fantasmatique de l'Orient par l'Occident⁴⁴⁹. En même temps, elle s'inscrit dans une démarche plus large, produite dans le sillage des pratiques occidentales qui se sont développées et répandues au XIX^e siècle, tels la photographie de portrait, les clichés policiers et l'instauration de la photographie d'identité. Ce

⁴⁴⁶ Alexis Tadié, « Le Grand Tour », in A. Leccia et al., *Syrie Liban Palestine. Le grand tour*, Isthme éditions / musée Nicéphore Niépce, 2005, p. 27.

⁴⁴⁷ Gilbert Beaugé et Clément Jean-François (éd.), *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 2.

⁴⁴⁸ Sur les « Mauresques » comme ethnie virtuelle, voir par exemple Bellmenouar, Guicheteau et Combier, *Rêves Mauresques. De la peinture orientaliste à la photographie coloniale*, Hors Collection, 2007..

⁴⁴⁹ Voir Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

double attribut du portrait renvoie, d'après Allan Sekula, à « un système de représentation à la fois honorifique et répressif »⁴⁵⁰ qui était en train de se développer à l'époque en Europe.

Les photographes venant d'Europe transportaient au début un matériel très lourd, raison pour laquelle ils ont rapidement formé des photographes locaux qui ont commencé à prendre aussi des clichés pour eux-mêmes. Ce sont ces images-là, celles qui témoignent de la manière dont ce médium a été approprié, manipulé, utilisé, qui intéressent la FAI. « On s'est proposé », raconte Fouad el-Khoury, « de livrer l'autre côté, celui du point de vue du monde arabe, où l'on voyait les villes, les crasses, les femmes voilées, des femmes porteuses d'eau, tout ce qui faisait la vie dans toutes ces régions. » Ces clichés sont intimement liés au dispositif à travers lequel ils ont été produits. Ainsi, ces images récupérées et collectionnées par la FAI révèlent aussi l'hétérogénéité des pratiques dans des contextes différents. Évidemment, les pratiques photographiques occidentales ne furent pas reprises telles quelles par les photographes arabes : ceux-ci les ont transformées, repensées, adaptées.

Au début, ce sont souvent des membres des communautés chrétiennes, en particulier arméniennes, qui ont appris ce métier :

Relativement tôt, les sultans s'entourent d'opérateurs attachés à leur service ; ils les choisissent parmi ceux qui leur paraissent les plus aptes à utiliser cette nouvelle technique de l'image : les membres de la communauté arménienne. Ces chrétiens [...] ne nourrissent aucune prévention à l'encontre de la représentation figurative. Dans le monde ottoman, ils jouent bien souvent le rôle d'intermédiaires entre les milieux cosmopolites des grandes villes, l'élite cultivée et les cercles proches du Sérail, que ce soit à Istanbul ou au Caire ; ce sont eux qui seront choisis pour être les portraitistes de l'Empire et qui auront le quasi-monopole de la photographie de studio.⁴⁵¹

Les liens complexes qui se sont tissés entre les différents acteurs de la photographie reflètent en même temps l'entremêlement des rencontres : le photographe arménien ou grec orthodoxe, fervent soutien de la modernité occidentale, souvent francophile, devient également un médiateur entre les grandes puissances européennes et les sociétés locales dans lesquelles il évolue ; il « va établir un pont entre les deux mondes, ou plutôt un monde entre représentants et pouvoir. »⁴⁵²

⁴⁵⁰ Allan Sekula, « The Body and the Archive », *October* (39), hiver 1986, p. 6, traduit par l'auteure.

⁴⁵¹ Brahim Alaoui, « Préface », in : Mona Khazindar, Djamila Chakour (coord.), *L'Orient des photographes arméniens*, Institut du monde arabe / Éd. Cercle d'art, 2007, p. 9.

⁴⁵² François Cheval, *Sur l'Orient. La photographie, territoire intermédiaire entre la domination et l'échange*, in : A. Tapié, R. Cotentin, S. Guégan, et al., *Miroirs d'Orient. Dessins, photographies, autochromes, vidéo*, Somogy / Palais des Beaux-arts, 2009, p. 57.

Il serait donc simpliste, même erroné de dessiner une dichotomie simple qui opposerait les photographies occidentales (celles venant du pouvoir colonial) aux photographies orientales (celles qui ont repris le procédé), comme deux pôles opposés, nettement distinguables. En y regardant de près, on se rend vite compte du caractère composite des pratiques qui se sont développées à partir des relations sociales hétérogènes.

C'est l'une des problématiques qu'entend soulever la FAI avec la collection de ces images qui sont à la fois ancrées dans une société particulière, et reprennent les « codes universels de la photographie, de par la détermination technique de cet art, et s'inscrivent donc dans un vocabulaire et une grammaire déjà décryptés »⁴⁵³ : sortir d'une figure de pensée réductrice qui définit d'avance les catégories (telles que l'Occident et l'Orient), les grilles à travers lesquelles les images, les notions et les lieux respectifs seront compréhensibles ; approcher des réalités hétérogènes à travers des représentations visuelles ; trouver un regard qui saisit ce que les images montrent, qui rend perceptible l'intelligibilité propre de ce qui se présente à la vue.

Depuis sa création en 1996, la Fondation arabe pour l'image ne s'est pas seulement agrandie (actuellement, sa collection inclut plus de 300 000 photographies) ; elle a aussi changé structurellement. Ces transformations portent sur l'organisation interne des fonds et sur la dynamique des activités de ses membres. Au départ, il s'agissait d'une initiative lancée par un petit groupe d'artistes devant l'urgence de rassembler des photographies de la région menacées de disparition, comme l'explique Zeina Arida, entretemps devenue directrice de la fondation :

Le monde arabe n'a pas un rapport aux archives tel qu'il existe en Europe. Il y a vraiment un problème... Je ne sais pas à quoi c'est dû, en tous les cas, je ne pense pas que ce soit une question de culture, c'est peut-être une question d'histoire. Le monde arabe a connu un siècle tourmenté politiquement, avec de nombreux mouvements de population, d'exodes, d'émigration, et la guerre. Au Liban, toutes les archives civiles ont été détruites et bien évidemment les photos aussi. Ce qui fait qu'au résultat, personne ne s'est soucié de préserver le matériau photographique du monde arabe. L'idée était donc d'essayer de collectionner et par la suite d'étudier ces matériaux, d'étudier les pratiques que les photographes avaient et de les confronter à des mouvements photographiques mondiaux, d'essayer de situer la pratique de la photographie arabe dans l'histoire de la photographie mondiale et pas uniquement dans une pratique locale.⁴⁵⁴

⁴⁵³ François Cheval, « Introduction » in : A. Leccia *et al.*, *Syrie Liban Palestine. Le grand tour*, Isthme éditions / Musée Nicéphore Niépce, 2005, p. 8.

⁴⁵⁴ Zeina Arida dans un entretien réalisé en juin 2005 avec Isabelle Massu : http://www.la-compagnie.org/xune.php3?id_article=122 [consulté le 12 mai 2010]

Au Liban, la question des archives historiques reste, nous l'avons déjà mentionné, jusqu'à ce jour traversée par des enjeux politiques et symboliques la rendant hautement conflictuelle. L'enjeu pour la FAI était donc de trouver, de récupérer et de collectionner des photographies pour plusieurs raisons : pour les protéger et les rassembler dans une collection, mais aussi pour les faire exister à travers des projets d'exposition et d'édition spécifiques.

Dans la Fondation arabe pour l'image, depuis ses débuts et encore aujourd'hui, l'acquisition des photographies relève du geste du collectionneur. Ce qui entre ou non dans la collection ne dépend pas d'une décision d'archiver de manière exhaustive toutes les photographies d'une époque, région, photographe, style, genre, etc., mais de la sélection individuelle d'un artiste ou d'un autre membre de la FAI en vue de ses projets. Trouver et récupérer les photographies à inclure dans le corpus est un travail spécifique et souvent laborieux.

On ne reçoit pas de collection, c'est nous qui allons vers les collections. Quand on va vers une collection, on est déjà obligé de concevoir une sélection. D'abord, parce qu'on va chez des familles, donc on ne peut pas tout prendre et ensuite parce que le coût de préservation de chaque image est à prendre en considération. Donc depuis le début, on reste très sévère sur la sélection des images. Lorsqu'il s'agit de collections de studio, c'est un peu différent parce qu'idéalement il est plus intéressant de préserver une collection entière plutôt que d'opérer une sélection. C'est plus intéressant parce que ça permet d'étudier le travail d'un photographe dans son ensemble.⁴⁵⁵

La FAI se procure, si possible, des négatifs aussi bien que des tirages : ils sont gardés dans une chambre froide qui permet de les protéger et de les conserver dans les meilleures conditions. De plus, dans leur base de données accessible via Internet, un grand nombre d'images scannées sont également consultables⁴⁵⁶. Lequel de ces supports constitue le document de référence pour la FAI ? Ce n'est pas toujours le « cliché original » qui l'intéresse, bien que celui-ci soit également conservé lorsqu'il a été cédé à la fondation par ses propriétaires. Mais ce qui est montré, diffusé, transmis, est souvent l'image numérique ou des impressions faites à partir d'elle. L'emphasis est ainsi portée sur le caractère iconique des images, sur leur référent, plutôt que sur l'objet photographique : ce qui compte est ce qui s'y fait voir, l'image construite. L'image se trouve ici, pour ainsi dire, déjà actualisée par sa transformation en image numérique qui peut du coup être placée dans des contextes différents, se matérialiser dans des formats et sur des supports variés et s'insérer dans des environnements multiples.

⁴⁵⁵ Interview avec Zeina Arida, *op.cit.*

⁴⁵⁶ <http://fai.cyberia.net.lb> [consulté le 10 octobre 2010]

Le choix des images qui entrent dans le fond de la FAI repose sur des critères artistiques et esthétiques ainsi que sur des critères d'originalité : sont collectées des photographies qui ont attiré l'attention d'un des membres, qui éveillent la curiosité et qui brouillent la perception. Le fonds est donc intimement lié aux artistes ou aux chercheurs qui ont contribué à sa constitution. C'est pour cette raison notamment que les photographies sont de style et de genre très divers : clichés amateurs ou professionnels, signés ou anonymes, utilisés à des fins multiples tels l'identification, le portrait, le documentaire ou le reportage, la publicité, le cadre familial ou privé, l'art, la mode, etc. En l'absence d'un critère exclusif qui déterminerait ce qui entre dans le fonds, celui-ci se redéfinit avec chaque nouvelle entrée ; la collection de la Fondation arabe pour l'image constitue de la sorte une forme d'archive ouverte, se transformant avec les regards critiques de ceux qui y contribuent.

Depuis son lancement au milieu des années 1990, la FAI s'est beaucoup transformée. Dans les premières années, les trois membres-fondateurs ont invité d'autres artistes, tels que Walid Raad et Yto Barrada, à les rejoindre dans la fondation⁴⁵⁷. Ce collectif d'artistes autogéré fonctionnait sur la base de réunions au cours desquelles les artistes débattaient des projets à réaliser, ainsi que des centres d'intérêt de la fondation : chaque membre s'engageait à travailler avec les images et à les diffuser à travers des initiatives telles que l'exposition *Mapping sitting* réalisée par Walid Raad et Akram Zaatari. Il y a eu plusieurs autres expositions – « Liban intime, 1900-1960 », commissionnée par Samir Mohdad et Fouad el-Khoury en 1998 et présentée à l'Institut du monde arabe à Paris, « Portraits du Caire » commissionnée par Akram Zaatari en 1999 et « Album marocain 1900-1960 » par Yto Barrada en 1999 – de même que des films comme *Jours Tranquille en Palestine*, réalisé par Fouad el-Khoury à partir de vieilles photographies montrant la vie quotidienne en Palestine avant la création de l'État d'Israël ou *Aujourd'hui*, un film d'Akram Zaatari qui propose une réflexion à partir et à travers des photographies de la FAI, leur temporalité propre et leur archivage⁴⁵⁸.

Aujourd'hui, bien que quelques artistes continuent, au titre de membre, à déterminer quels sont les projets à réaliser, la FAI est devenue une « vraie » institution employant des salariés et des stagiaires, avec une organisation structurée et un fonctionnement professionnel. Bien que les transformations intérieures aient été mises en place petit à petit, la fondation a changé radicalement : alors que, pendant les premières années, les collections ont principalement été utilisées comme matériaux pour des projets artistiques, elles ont entretemps constitué un fonds d'archives photographiques important et

⁴⁵⁷ Voir la liste des membres sur le site web de la FAI www.fai.org.lb.

⁴⁵⁸ La liste exhaustive des projets de la FAI est disponible sur leur site web.

institutionnalisé. Tandis qu'aux débuts, l'intérêt des artistes était surtout de construire des regards critiques sur les sujets représentés, les pratiques photographiques et les manières dont les images s'inséraient dans la vie, à travers des œuvres individuelles et des expositions, l'enjeu d'aujourd'hui ressemble de plus en plus à celui des archives photographiques occidentales d'un centre d'archives « classique », à savoir la collecte et la mise à disposition de leurs fonds au public, ainsi que la mise en place d'un centre de recherche avec une bibliothèque et l'organisation de *workshops* portant sur le métier d'archiviste dans un centre d'archives photographiques⁴⁵⁹.

Ces évolutions de la structure interne touchent à beaucoup d'aspects – non seulement l'organisation des fonds, mais aussi la manière dont se constituent les archives et l'établissement de mots-clés permettant de les classer. Suite à cette institutionnalisation de la fondation, qui a entraîné un changement profond de sa nature, certains anciens membres ont pris leurs distances. Akram Zaatari et Walid Raad ont quitté le *board* de la FAI en 2011.⁴⁶⁰

Le geste d'instauration d'un centre d'archives collectionnant des images venant des pays arabes, des images autres que celles qui circulent largement dans les milieux occidentaux, est bien un acte politique. Les archives dans leur acception occidentale sont dotées d'une certaine crédibilité institutionnelle, liée à la structure de l'établissement, à l'organisation des documents et à l'authenticité qui s'y rattache. Mais la Fondation arabe pour l'image ne s'empare pas seulement de ces connotations : de par ses similitudes structurelles, elle renvoie aussi, en raison de sa manière singulière de collecter et d'organiser ses collections, à une appropriation et à une transformation du concept d'archive. Le simple constat que ces images qui étaient jadis exclues, oubliées, existent et ont dorénavant un lieu – un lieu particulier qui fonctionne indépendamment des grandes archives occidentales, un lieu où elles peuvent être consultées – bouleverse une certaine « géographie » historique et politique.

À une imagerie coloniale, orientaliste et extérieure s'ajoute et s'oppose une autre, témoignant de pratiques et d'une esthétique particulière qui ressemblent pourtant à celles que l'on connaît en Occident, donnant une visibilité à ces manières de faire et ouvrant ainsi un accès à un autre regard, un autre discours, un autre angle de vue. Dès lors, la révision d'une certaine version dominante de l'histoire s'immisce. La Fondation arabe pour l'image constitue ainsi un ailleurs, un lieu autre, un élément nouveau à prendre en considération afin de refaire l'inventaire des imageries divergentes ; un lieu depuis lequel il devient possible de revoir et d'étudier autrement les documents

⁴⁵⁹ Voir par exemple l'initiative « meppi » (Middle East Photograph Preservation Initiative) : <http://www.fai.org.lb/meppi.aspx> (consulté le 10 octobre 2011).

⁴⁶⁰ Akram Zaatari, cependant, continue à travailler à partir des fonds de la FAI.

et les archives établis, mais aussi un lieu depuis lequel le concept d'archive est revisité, transformé, actualisé.

Or, l'enjeu soulevé par la Fondation arabe pour l'image va encore plus loin : ce ne sont pas seulement les images mêmes qui s'ajoutent à notre perception ; c'est aussi la manière de faire, la façon de classer, d'ordonner, de penser des ensembles dans le cadre d'un projet d'archivage qui est interrogée.

Dans ses premières années, l'indexation dans les fonds de la FAI a été établie par les premiers membres-artistes. La mise en archives des photographies, leur classification et l'attribution des mots-clés permettant de les retrouver reposaient sur leur description personnelle. Sur la fiche n'apparaissent pas seulement les éléments visibles discernés par l'observateur (par exemple, un homme, une femme, un cheval, un bâtiment spécifique) et des verbes désignant une action identifiée comme telle, mais aussi, raconte Fouad el-Khoury, des « états d'âme » et des commentaires de l'artiste qui l'a introduit dans le fonds. Il s'agissait donc de perceptions et d'interprétations personnelles qui devenaient ensuite des catégories généralisées. Au fur et à mesure, le catalogue de ces catégories s'est enrichi et transformé. Au début des années 2000, lors d'un processus de réorganisation de la fondation, le système d'indexation a été modifié afin de le rendre, selon les termes de Tamara Sawaya, une des anciennes employées de la fondation, « plus simple ». En cela, il a aussi changé de caractère : intimement lié auparavant à l'acte d'acquisition (c'était celui qui avait trouvé une photographie qui la décrivait et qui, s'il était le premier à utiliser un tel mot-clé, inventait aussi la catégorie qui désormais figurait dans l'index), la classification était censée devenir plus générale, « objective ».

C'est en France que Tamara Sawaya a cherché le modèle correspondant le mieux aux besoins de la fondation. Elle a effectué un voyage en France, mais s'est vite rendu compte qu'il n'y existait pas non plus de système standardisé. Elle a alors trouvé l'indexation utilisée par l'Association française pour la diffusion du patrimoine photographique, qui l'a le plus inspirée puisque leur collection d'images, dit-elle, ressemblait le plus à celles de la FAI. Les enjeux relatifs à ce changement de système d'indexation sont abordés par l'exposition *Not given*⁴⁶¹, dont l'organisation des mots-clés par la Fondation arabe pour l'image était le thème principal. Cette exposition sous forme d'une installation multimédia est une vue de l'extérieur sur les fonds et l'organisation de la FAI par l'historienne d'art Dore Bowen et l'artiste Isabelle Massu – toutes les deux étrangères à la fondation – problématisant ainsi le processus

⁴⁶¹ L'exposition « Not Given: Talking of and Around Photographs of Arab Women » a été présentée à La Compagnie à Marseille (décembre 2005 / janvier 2006), puis dans le cadre de San Francisco Camerawork au printemps 2007.

d'adaptation des mots-clés en rapport avec les images et les récits les accompagnant :

En exposant les images de la fondation en relation avec ses mots-clés, *Not given* présente la logique qui consolide le système de classification – un système que la Fondation tente non sans mal de redéfinir à travers l'ajout et la suppression de termes. Activité Culturelle, Activité Productrice, Genre Humain, Milieu de Vie, Milieu Naturel, Termes Généraux, Vie Quotidienne, Vie Sociale. [...] Cet ensemble de termes était utilisé par *Le Patrimoine Photographique* afin d'entreprendre une classification de soi-même et de ses autres. Des 'personnes africaines' et des 'personnes asiatiques' sont ici les seules 'personnes' classifiables, et la 'religion' figure comme sous-catégorie de vie sociale. Clairement, ce système reflète la collection laïque dans laquelle il était utilisé – des photographies du Paris du XX^e siècle avec ses pigeons, ses places publiques et ses bancs. En fait, la plupart des mots-clés semblent dater de la période d'après la Seconde Guerre mondiale, avec des termes comme 'industrie' mais aussi 'pauvreté', 'prisonnier', et 'ruines' – évoquant la modernisation de la vie en ville, mais aussi la dévastation urbaine. 'Animaux' et 'campagne' sont des sous-catégories d'environnement naturel, comme s'il s'agissait d'exceptions à la règle. Regardant depuis Paris vers un extérieur, le système de classification répartit le monde selon une vision occidentale : il n'y a pas de Moyen-Orient (ni de Maghreb ou de Levant) listé sous 'régions'. [...] Pour actualiser et prendre en compte des différences culturelles, quels mots la fondation va-t-elle garder ? Lesquels doivent sauter ?⁴⁶²

Depuis, la FAI a de plus en plus appliqué cette classification-là, en adaptant peu à peu les mots-clés à leur contexte, mais en gardant sa structure initiale.

Dans ce procédé d'ajouter et de réinterpréter des mots-clés, les photographies deviennent un terrain contesté sur lequel des notions de genre, d'individualité, de collectivité, de famille et de valeur culturelle sont négociées à travers les mots utilisés pour les décrire. Les mots-clés introduisent ces abstractions culturelles dans un système qui ordonne et donne accès à ces photographies, tout en opérant aussi comme des fruits lourds ajoutés à la fine branche généalogique fournie par le système de classification français.⁴⁶³

Cette tâche difficile de juxtaposition d'un système classificatoire français et de photographies arabes révèle en même temps un trait spécifique de ces fonds qui, à la fois, répondent à des codes généralisables tout en faisant

⁴⁶² Dore E. Bowen, « This Bridge Called Imagination : On Reading the Arab Image Foundation and Its Collection », in *Invisible Culture*, n° 12 : *The Archive of the Future / The Future of the Archive*, 2008, en ligne à l'adresse : http://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_12/bowen/index.htm traduit par l'auteure [consulté le 10 octobre 2011].

⁴⁶³ *Ibid.*

voir des éléments reconnaissables, et qui ont été conçus de sorte à inciter à un questionnement plus large de ce que l'on voit : comment regarder, comment nommer ce qui est présenté au regard ? Comment se construit le rapport entre une perception sensible et son interprétation ? La question posée ici ne concerne donc pas seulement ce que l'on voit et comment on le voit, mais aussi comment on le traduit en mots, en termes et en concepts, comment ces concepts se rapportent les uns aux autres dans un système de pensée.

Les mots-clés relèvent donc d'une épistémè spécifique, qui reflète le lieu d'où ils sont utilisés, compréhensibles et associés à des images. En ceci, les transformations internes de la FAI se répercutent sur les mots-clés décrivant leurs images : tandis que, dans les premières années, les classifications étaient intimement liées aux artistes qui les établissaient, qui notaient ce qu'ils voyaient en fonction de leurs propres problématiques, la FAI cherche aujourd'hui à standardiser sa structure, et en vient à ressembler de plus en plus à d'autres archives photographiques occidentales.

En collectant des photographies, mais aussi en les exposant, en les faisant circuler sous différentes formes matérielles (cliché original, scan, négatif), cette dernière interroge ainsi non seulement les images, mais aussi leur mise en archives, leurs inscriptions respectives ainsi que les regards posés sur elles. Elle entend proposer une réflexion critique sur les images, mais aussi sur la politique et sur l'histoire en forme de contre-récit, ou contre-lecture en direction de la scène internationale – l'exposition *Mapping Sitting* par exemple a été montrée principalement en Europe et aux États-Unis, donc dans un *ailleurs* du monde arabe. Le fonds de la Fondation arabe pour l'image et l'usage qui en est fait par ses membres relève ainsi d'un statut double : en tant qu'archive alternative par rapport à d'autres archives photographiques, orientalistes en particulier, mais aussi en tant que lieu à partir duquel s'élabore, à travers les jeux de montage et de manipulation matérielle, un questionnement de l'objet, lui-même « image d'archive ».

La Fondation arabe pour l'image nous permet, à travers ses pratiques, de penser l'archive à partir des forces politiques inhérentes qui peuvent mener à produire une connaissance *contre* ou *à côté* d'un savoir ou d'une représentation établis, mieux : de rendre visible et de repenser ce qui s'est inscrit implicitement dans une compréhension commune, de par la seule visibilité d'un certain genre d'images. Les images qui se trouvent dans la collection de la FAI ressemblent à celles que l'on trouve dans d'autres archives photographiques ou audiovisuelles, mais dans leur ressemblance, il y a aussi de la différence – pas seulement de par leur prévenance, mais aussi dans leur apparence, leur esthétique, leur référent. On pourrait à ce moment recourir au concept derridien d'itérabilité – conçu sur un plan langagier – qui embrasse la

différence et la répétition, le même et l'autre, dans une même figure. C'est ce seuil qui s'ouvre en considérant ce fonds, qui déplace subtilement quelque chose dans notre entendement, dans notre vision.

La photographie est ici le médium, une constante, mais ses utilisations sont totalement hétérogènes – comme nous l'avons vu aussi dans le cas des archives de l'Atlas Group, dans lequel beaucoup de documents nous donnent à penser la constitution même de l'image photographique, les connotations qui lui sont attribuées et les utilisations diverses qui donnent accès à des connaissances spécifiques. De même pour la *pratique d'archivage* : les membres de la FAI, surtout dans ses commencements, réinventaient une manière de faire sensiblement divergente de celle qui s'est établie dans les grandes archives institutionnalisées, en inventant des critères et des classifications aléatoires, adaptées aux nécessités pressenties du moment et transformables selon la situation.

Or, l'histoire de la FAI montre que cette pratique expérimentale, suivant des règles propres, non définies, n'a pas tenu et a considérablement changé en s'orientant vers l'organisation des grandes archives « occidentales », devenant ainsi de plus en plus un centre d'archives semblables aux autres. Ce qui nous intéresse ici, c'est le moment d'invention d'une manière autre, si fragile soit-elle, qui concerne surtout la pratique de procurer, de classer, de cataloguer et d'inventorier le corpus d'images. Cette manière de faire autre, à travers la constitution de la collection même, incite, autrement que les archives de l'Atlas Group, à repenser l'acte d'inventorier – acte qui permet d'accéder à l'ordre sous-jacent sur lequel il est basé. C'est cet acte, qui est intimement lié au système de pensée qui l'applique, qui permet ainsi non seulement de définir un ensemble, mais aussi de le saisir.

Bibliographie

(des ouvrages cités)

ABI KHALIL, Amanda, *Le Liban d'après-guerre : Le chantier artistique pour la mémoire*, Université Paris 3, Paris, 2008

ADORNO Theodor Wiesengrund., « L'essai comme forme », in: *Notes sur la littérature*, traduit par Sybille Mueller, Paris, Flammarion, 1984

ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Minima Moralia. Reflexions sur la vie mutilée*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral, Paris, Payot, 1980

AGAMBEN, Giorgio, « Identité sans personne » in: *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Bibliothèque Rivages, 2009

AGAMBEN, Giorgio, « Qu'est-ce que le contemporain ? » in : *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009

ALAOUI, Brahim « Préface », in M. Khazindar et D. Chakour (éd.), *L'Orient des photographes arméniens*, Paris, Institut du monde arabe/Éditions Cercle d'art), 2007, pp. 9-10

ALTHUSSER, Louis, « Du 'Capital' à la philosophie de Marx », in : Louis ALTHUSSER, Etienne Balibar, Roger Establet, Pierre Macherey, Jacques Rancière, *Lire le Capital*, nouvelle édition revue, Paris, Presses Universitaires de France, 2008

ARIDA, Zeina, entretien réalisé en juin 2005 avec Isabelle Massu, disponible en ligne.

http://www.la-compagnie.org/xune.php3?id_article=122 [consulté le 12 mai 2010]

ARISTOTE, *Rhétorique*, traduit par Pierre Chiron, Paris, Flammarion, 2007

ARISTOTE, *Topiques : Organon V*, traduit par Jules Tricot, Paris, Éd. Vrin, 1990

Atlas et les territoires du regard. La géographie et l'histoire de l'art, sous la direction de Marina Vancu-Perahim, Paris, Publications de la Sorbonne, 2006

AUMONT, Jacques, *L'Image*, Paris, Nathan Université, 1990

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduction par Gilles Lane, Paris, Éd. Du Seuil, 1991

BAHOUT, Joseph, « Du pacte de 1943 à l'Accord de Taef. La réconciliation nationale en question au Liban », in *Guerres civiles. Économies de la violence, dimensions de la civilité*, coord. par Jean Hannoyer, Paris, Karthala ; Beyrouth : CERMOC, 1999

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980

- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique », in : *Communications* n° 16, 1970, pp.172-223
- BARTHES, Roland, « L'effet de réel », in : *Communications* n° 11, 1968, pp. 84-89
- BARTHES, Roland, « Le message photographique », in : *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, Éd. du Seuil, 1982
- BÉDARIDA, François, « Temps présent et l'historiographie contemporaine », in : *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. n° 69, janvier-mars, 2001, pp. 153-160
- BEAUGE Gilbert et Clément Jean-François (éd.), *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995
- BELLMENOUAR, Safia, Gérard Guicheteau et Marc Combier, *Rêves Mauresques. De la peinture orientaliste à la photographie colonial*, Paris, Hors Collection. 2007
- BELLIARD, Jean-René, *Beyrouth, l'enfer des espions*, Paris, Nouveaux Monde Éditions, 2010
- BENJAMIN Walter, « Falsche Kritik » in : *Fragmente. Autobiographische Schriften. Gesammelte Schriften Band VI*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991
- BENJAMIN, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », in : *Œuvres III*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENJAMIN, Walter, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » in : *Œuvres II*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in : *Œuvres III*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENJAMIN, Walter, « Neues von Blumen » in : *Gesammelte Schriften Bd. III: Kritiken und Rezensionen*, Suhrkamp Verlag, 1991
- BENJAMIN, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2000
- BENJAMIN, Walter, « Paralipomènes et variantes de 'sur le concept de l'histoire' » in : *Écrits Français*, Paris, Gallimard Folio, 1991
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduit par Jean Lacoste, Paris, Éd. le Cerf, 1989
- BENJAMIN, WALTER, « Petite histoire de la photographie », in : *Œuvres II*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENJAMIN, Walter, « Sur le concept de l'histoire », in : *Œuvres III*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENJAMIN, Walter, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in : *Œuvres I*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in : *Œuvres III*, Paris, Gallimard folio, 2000
- BENSAID, Daniel, *Qui est le juge? Pour en finir avec le tribunal de l'histoire*, Paris, Fayard, 1999
- BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009

- BEYDOUN, Ahmad, *Identité confessionnelle et temps social chez les historiens libanais contemporains*, Beyrouth, Publications de l'Université Libanaise, , 1984
- BEYDOUN, Ahmad, *La dégénérescence du Liban ou La réforme orpheline*, Arles, Actes Sud, 2009
- BEYDOUN, Ahmad, *Le Liban. Itinéraires dans une guerre incivile*, Paris, Karthala ; Amman, CERMOC, 1993
- BEYDOUN, Ahmad, « L'histoire du Liban racontée par les « Phéniciens » du Cénacle libanais. Une machine à exclure », in : *Guerres civiles. Économies de la violence, dimensions de la civilité*, coord. par Jean Hannoyer, Paris, Karthala ; Beyrouth : CERMOC, 1999
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, 2eme édition, Paris, Gallimard, 1955
- BLOCH, Marc, *L'étrange défaite*, Paris, Éd. Gallimard, 2000
- BOLTANSKI, Luc, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012
- BORGES, Jorge Luis, « Examen de l'œuvre d'Herbert Quain » in : *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye et Ibarra , Paris, Gallimard, 1974
- BORGES, Jorge Luis et Adolfo Bioy Casares, *Chroniques de Bustos Domecq*, traduit de l'espagnol par Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1980
- BORGES, Jorge Luis, « La langue analytique de John Wilkins », in: *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1993
- BORCHARDT-HUME, Achim et Walid Raad, « In Search of the Miraculous », in : *Miraculous Beginnings. Walid Raad*, Londres, Whitechapel Gallery et Festival d'Automne, Paris, 2010
- BOWEN, Dore E., « This Bridge Called Imagination : On Reading the Arab Image Foundation and Its Collection », in *Invisible Culture*, n° 12 n° thématique : A. Anable, A. Dove-Viebahn et A. Miller (éd.), The archive of the future/The future of the archive [en ligne , consulté le 10/10/2011 []].
- BRETON, André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard folio, 1985
- BREUER, Joseph, « Observation I. Mlle Anna O... » in : Sigmund Freud, *Œuvres complètes, II, 1893-1995, Études sur l'hystérie et textes annexes*, Paris, Presses Universitaires de France 2009
- BUSTARRET, Claire, « Le Grand Tour photographique au Moyen Orient : 1850-1880, de l'utopie au stéréotype », in : G. Beaugé et J.-F. Clément (éd.), *L'Image dans le monde arabe*, Paris, CNRS Éditions, 1995 pp. 257-273
- CAILLOIS, Roger *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard Folio, 1967
- CARTIER-BRESSON, Henri « L'Instant décisif », in : *Images à la sauvette*, Paris, Éd. Verve, 1952
- CHAKAR, Tony *The Eyeless Map*, in : *Homeworks II : A forum on Cultural Practices*, Beyrouth, Ashkal Alwan, 2003
- CHARTIER Roger, *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998

DE CERTEAU, Michel, « L'absent de l'histoire », in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard folio, 2002

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard folio, 2002

DE CERTEAU, Michel, « Le noir soleil du langage : Michel Foucault », in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard folio, 2002

DE CERTEAU, Michel, « L'Histoire, science et fiction » in: *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard folio, 2002

DE CERTEAU, Michel *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Paris, Gallimard folio, 1990

DE CERTEAU, Michel, « Psychanalyse et histoire » in : *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard folio, 2002

CHEVAL, François, « Sur l'Orient. La photographie, territoire intermédiaire entre la domination et l'échange », in : A. Tapié, R. Cotentin, S. Guégan, *et al.*, *Miroirs d'Orient. Dessins, photographies, autochromes, vidéo*, Somogy, Palais des Beaux-arts, 2009, pp. 7-12.

CHOUTEAU, Hélène, « War, There, Over There » in : Walid Raad, *I Might Die Before I Get a Rifle*, Hasselblad Award, 2011, Göttingen, Steidl, 2011

CORM, Georges, *Le Liban contemporain*, Paris, Éd. la Découverte, 2003

DAJANI, Nabil H., *Disoriented Media in a fragmented society : The lebanese experience*, Beyrouth, American University of Beirut, 1992

DASTON, Lorraine et Peter Galison, « The Image of Objectivity », in : *Representations*, n° 40, Special Issue : Seeing Science, automne 1992, pp. 81-128

DAVIS, Mike, *Petite histoire de la voiture piégée*, Paris, Éditions de la Découverte, 2007

DE DUVE, Thierry, *Résonances du ready-made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette littératures, 2006

DELEUZE, Gilles, Paris, *Différence et Répétition*, PUF, 1968

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Éditions de Minuit, 1986 / 2004

DELEUZE, Gilles, « L'Actuel et le Virtuel », in : Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Éditions Flammarion, 1996

DELEUZE, Gilles, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

DELEUZE, Gilles, *L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969

DELEUZE, Gilles « Pensée nomade », in *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, 2002

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, PUF, 1998

DELEUZE, Gilles, « Qu'est-ce que la création ? » in : *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. De Minuit, 1989

- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980
- DERRIDA, Jacques, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Éditions Galilée, 1998
- DERRIDA, Jacques, « Limited inc. a b c », in : *Limited Inc.*, Paris, Éd. Galilée, 1990
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Éditions Galilée, 1995
- DERRIDA, Jacques *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Éd. Galilée, 1987
- DERRIDA, Jacques « Signature Événement Contexte », in : *Limited Inc.*, Paris, Éd. Galilée, 1990
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Éditions Galilée, 1973
- DERRIDA, Jacques, *Trace et archive, image et art, collège iconique*, Paris, Institut National de l'Audiovisuel (INA), 25 juin 2002
- Devoir de mémoire, droit à l'oubli*, sous la direction de Thomas Ferenci, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002
- Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Les dictionnaires Robert, 2010
- DIDEROT, Denis, *Pensées philosophiques; Lettre sur les aveugles ; Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Flammarion, 1992
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Éditions de Minuit, 2011
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 1990
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Éditions Macula, 1982
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », in : *Genèses*, 24, 1996, pp. 145-163.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire I*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009
- DÖBLIN, Alfred, « Des visages, des images et de leur vérité », in : Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, pp.188-192
- DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Éditions Nathan, 1990
- DUCHAMP, Marcel, *À propos des ready-mades* in : *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, 1994
- DURAND, Régis, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, Éditions de la différence, 1988
- EBELING, Knut, « Das Gesetz des Archivs » in : *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, éd. Knut Ebeling et Stephan Günzel, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2009

« „Et si...?“ La cause du contrefactuel », *Labyrinthe. Atelier interdisciplinaire* numéro 39 / 2012 (2) [<http://labyrinthe.revues.org/4257>], vérifié le 10 aout 2013

FISK, Robert, *Pity the nation. Lebanon at war*, Oxford, Oxford University Press, 2001

FARGE, Arlette, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989

FIGUIE Gérard, *Le point sur le Liban* 1996, Beyrouth, Anthologie, 1996

FLUSSER, Vilèm, *Pour une philosophie de la photographie*, trad. de l'allemand par Jean Mouchard, Saulxures, Circé, 1996

FOUCAULT, Michel, « Ceci n'est pas une pipe » in : *Dits et Écrits I, 1954-1975*, Paris, Éd. Gallimard Quarto, 2001

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in : *Dits et Écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard Quarto, 2001, pp. 1571-1581

FOUCAULT, Michel, « Foucault », in : *Dits et Écrits II*, Éd. Gallimard Quarto, 2001, pp. 1450-1455

FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Éd. Gallimard, 1969

FOUCAULT, Michel, « Le philosophe masqué », interview avec Christian Delacampagne in : *Le Monde*, 06/04/1980 (réédité dans *Dits et écrits II*, Paris, Gallimard Quarto, 2001)

FOUCAULT, *Les Mots et les Choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966

FOUCAULT, Michel, *Qu'est-ce qu'un auteur ?* in : *Dits et Écrits I*, Paris, Quarto Gallimard, 2001, pp. 817-849

FOURNIE, Pierre *La Résidence des Pins Beyrouth*, Courbevoie, ACR Édition, 1999

FREUD, Sigmund, *Conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 1999

FREUD, Sigmund, « De l'hystérie (I) » in *Oeuvres complètes II*, Paris, Presses universitaires de France, 2009

FREUD, Sigmund et Joseph Breuer, « Du mécanisme psychique de phénomènes hystériques » in : Sigmund Freud, *Œuvres complètes II*, Paris, Presses universitaires de France, 2009

FREUD, Sigmund, « Le créateur littéraire et la fantaisie », in *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron Paris, Gallimard Folio, 1988

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté*, in : *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, trad. de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard Folio, 1988

FREUD, Sigmund, « Un cas de guérison hypnotique avec des remarques sur l'apparition de symptômes hystériques par la 'contre-volonté'" [1892-1893] » in *Résultats, idées, problèmes I*, Paris, Presses universitaires de France, 1984

GARDES TAMINE, Joelle, *La Rhétorique*, Paris, Arman Colin, 2^e édition, 2011

- GIELEN, Denis, *Atlas de l'art contemporain à l'usage de tous*, Hornu, Musée des Arts Contemporains de la communauté française de Belgique au Grand-Hornu, 2007
- GILBERT, Alan, « A Cosmology of Fragments », in: *Miraculous Beginnings. Walid Raad*, Londres Whitechapel Gallery et Festival d'automne Paris, 2010
- GILBERT-SLEIMAN, Betty, « L'unification du manuel d'histoire au Liban : enjeux et contraintes », in Franck Mermier et Christophe Varin (éd.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Actes Sud, 2010.
- GINZBURG, Carlo, *Le Juge et l'historien : considérations en marge du procès Sofri*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Adelin Fiorato, Jean-Louis Fournel... [et al.], Lagrasse, Verdier, 1997
- GODARD, Jean-Luc, *JLG / JLG*, Paris, POL, 1996
- HARTOG, François, *Évidence de l'histoire*, Paris, Éd. Gallimard folio, 2005
- HAUGBOLLE, Sune *War and Memory in Lebanon*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010
- HAVELMANN, Axel, *Geschichte und Geschichtsschreibung im Libanon des 19. und 20. Jahrhunderts. Formen und Funktionen des historischen Selbstverständnisses, Beirut Texte und Studien*, hg. Orient-Institut der deutschen morgenländischen Gesellschaft, Band 90, Beyrouth, 2002
- HEIDEGGER, Martin, *Être et temps*, Paris, Éd. Gallimard, 1992
- HOWE, Susan, *The Birth Mark. Unsettling the wilderness in American literary history*, Wesleyan University Press, 1993
- ICHÉ, Sandra, *L'Orient Express. Chronique d'un magazine libanais des années 1990*, Beyrouth, Presses de l'IFPO, 2009
- JACOB Christian, *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992
- JOINET, Louis, « L'amnistie », in : *Communications* 49, 1989, pp. 213-224
- JUNGEN, Christine et Candice Raymond, « Introduction. Les trajectoires matérielles de l'archive », *Ateliers d'anthropologie. Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative* 36 / 2012 : *Pratiques d'archives*, revue en ligne, <http://ateliers.revues.org/9080>
- KANAFANI-ZAHAR, Aida, *Liban. La guerre et la mémoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011
- KAPLAN, Janet E., « Flirtations with Evidence », in : *Art in America*, octobre 2004, pp. 134-169
- Karam Karam, *Le mouvement civil au Liban, Revendications, protestations et mobilisations associatives dans l'après-guerre*, Paris/Aix-en-Provence, Karthala/IREMAM, 2006
- KASSIR, Samir, *Histoire de Beyrouth*, Paris, Fayard, 2003
- KASSIR, Samir, *La guerre du Liban. De la dissension nationale au conflit régional*, Paris, Karthala/ Beyrouth, CERMOC, 1994
- KATTAN, Emmanuel, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002

KENAAN, Rodeina: *Thousands Alive, Thanks to 'Bomb Magician'* : Lebanon : Youssef Bitar has saved a lot of people in the civil war. He has defused enough bombs to blow up New York City, *Los Angeles Times*, 5 novembre 1989

KHIM, Christophe, « Ce que l'art fait à l'archive », in : *Critique Tome LXVI – N° 759-760*, août-septembre 2010

KOSELLECK, Reinhard, *L'Expérience historique*, Paris, Seuil / Gallimard, 1997

KRACAUER, Siegfried, « La photographie », in *Revue esthétique n° 25*, 1994

KRACAUER, Siegfried, *Le Roman policier*, trad. de l'allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001

KRACAUER, Siegfried, « Zu den Schriften Walter Benjamins » in : *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1963

KRAIDY, Marwan M., *Broadcasting regulation and civil society in postwar Lebanon*, disponible en ligne http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1339&context=asc_papers; vérifié le 10 août 2013

LABAKI, Boutros et Khalil Abou Rjeily, *Bilan des guerres du Liban 1975-1990*, Paris, Harmattan, 1993

LABAKI, Boutros, « Conflits régionaux, compétition internationale et conflits intercommunautaires au Liban (1840-1958) » in : *Kulturen und Konflikte im Vergleich. Comparing Cultures and Conflicts*, éd.. Peter Molt / Helga Dickow, Baden-Baden, Nomos Verlag, 2007, p. 277-289

LACAN, Jacques, *Les Écrits techniques de Freud*, Paris, Éd. Seuil, 1975

LARDREAU, Guy, *Présentation criminelle de quelques concepts majeurs de la philosophie: fantaisie pédagogique*, Arles, Actes Sud, 1997

Le Liban aujourd'hui, dir. par Fadia Kiwan, Paris, CNRS Éditions, 1994

LEPECKI, André, « *After All, This Terror Was Not Without Reason* ». *Unfiled Notes on the Atlas Group Archive*, in : *TDR : The Drama Review* 50 :3 (T 191), automne 2006

LEPECKI, André, « In the Mist of Events : Performance and the Activation of Memory in The Atlas Group Archive », in: *The Atlas Group (1989-2004). A Project by Walid Raad*, catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwartskunst Berlin, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2005

Les Cartes de la connaissances, sous la direction de Jean-Paul Bord et Pierre Robert Baduel, Paris, Karthala, 2004

LEVI-STRAUSS, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

LEVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, Paris, Éditions de la Découverte, 1995

LUGON, Olivier, *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula, 2001

LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 2002

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

- LYOTARD, Jean-François, « L'Anamnèse du visible » in *Textes dispersés II : artistes contemporains*, Leuven, Leuven University Press, 2012
- LYOTARD, Jean-François, « Le sublime et l'avant-garde » in : *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Éd. Galilée, 1988
- LYOTARD, Jean-François., *Les transformateurs Duchamp*, Paris, Éditions Galilée, 1977
- LYOTARD, Jean-François: « L'instant, Newman », in : *Textes dispersés II : artistes contemporains*, Leuven, Leuven University Press, 2012
- MAASRI, Zeina, *Off the wall. Political posters of the Lebanese civil war*, Londres, New York, I.B. Tauris, 2009
- MARIN, Louis, *Le Récit est un piège*, Paris, Éditions de Minuit, 1978
- MARTIN, Jean-Claude : *Investigation de scène de crime*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2002
- MESSARRA, Antoine Nasri, *Théorie générale du système politique libanais. Essai comparé sur les fondements et les perspectives d'évolution d'un système consensuel de gouvernement*, Paris, Cariscript, 1994
- Miraculous Beginnings. Walid Raad*, Londres, Whitechapel Galery et Festival d'Automne Paris, 2010
- NAKAS, Kassandra, « Bilder der Verfehlung, fehlende Bilder », in : *The Atlas Group (1989-2004). A project by Walid Raad*, catalogue de l'exposition à la Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst Berlin, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2006
- NABA, René, « Les tribulations de la presse libanaise (deuxième partie). *Al-Hayat* et *A-Nahar* : Deux cas types du journalisme libanais », <http://www.mondialisation.ca/index.php?context=va&aid=11364>, vérifié le 10 aout 2013
- NAMMOUR, Jihad, « Les identités au Liban, entre complexité et perplexité », in: *Cités*, 2007 / 1 n° 29, p. 49-58.
- NASSIF TAR KOVACS, Fadia, *Les Rumeurs dans la guerre du Liban. Les mots de la violence*, Paris, CNRS Éditions, 1998
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, de boeck, 2002
- NIPPEL, Wilfried, « Bürgerkrieg und Amnestie: Athen 411-403 » in: *Amnestie oder die Politik der Erinnerung*, hg von Gary Smith und Avishai Margalit, Frankfurt, Suhrkamp, 1997
- OFFENSTADT, Nicolas, *L'Historiographie, Que sais-je ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2011
- OSBORNE, Peter, *Anywhere or not at all. Philosophy and Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013
- PÉQUIGNOT, Bruno, « De l'usage des images en sciences sociales », in : *Communications*, n° 80, 2006, pp. 41-51
- PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, Paris, Paris, Editions du Seuil, 1978

- PEREC, Georges, « Approches de quoi ? » in : *L'infra-ordinaire*, Paris, Éd. Seuil, 1989
- PETERSSON, Dag, « Archiving the Potentialities of Events », in : *English Studies in Canada*, vol. 30 n° 1, 2004, pp. 39-50
- Le Petit Robert*, sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris, Robert, 2011
- PIETRA, Régine, « Lieux communs » in : *Littérature*, N°65, 1987. *Espaces et chemins*, pp. 96-108
- PROUST, Françoise, *Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1994
- RAAD, Walid, *Beirut... (à la folie) : a cultural analysis of the abduction of westerners in Lebanon in the 1980's*, thèse de doctorat, Program in visual and cultural studies, The college Arts and Sciences, University of Rochester, Rochester, New York, 1996
- RAAD, Walid *I Might Die Before I Get a Rifle*, Göttingen, Hasselblad Foundation/Steidl Verlag, 2011.
- RAAD, Walid, *Scratching on Things I Could Disavow*, Culturgest, Lisboa, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007
- RAAD Walid, « Walid Raad » in : *Beyond East and West. Seven transnational artists*, David O'Brian & David Prochaska, Washington, University of Washington Press, 2004
- RAAD, Walid et Alain Gilbert : « Interview » in : *Bomb*, automne 2002, disponible en ligne : <http://bombsite.com/issues/81/articles/2504>, vérifié le 10 aout 2013
- RAAD, Walid et John Menick : « Témoignages imaginaires » (entretien), in : *Le Journal des Laboratoires* n°2, Aubervilliers, Laboratoires d'Aubervilliers, 2004
- RANCIERE, Jacques, « Figures du témoignage et démocratie » in : *Et tant pis pour les gens fatigués ! Entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009
- RANCIERE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001
- RANCIÈRE, Jacques, « L'art du possible », in: *Et tant pis pour les gens fatigués ! Entretiens*, Paris, Éd. Amsterdam, 2009
- RANCIERE, Jacques, « Le spectateur émancipé » in : *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- RANCIERE, Jacques, « Le travail de l'image » in : *Multitudes* 28, printemps-hiver 2007
- RANCIERE, Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003

- RANCIÈRE, Jacques, *Les Mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Éditions du Seuil, 1992
- RANCIÈRE, Jacques, « Les paradoxes de l'art politique », in : *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008
- REVERDY, Pierre, « Essai d'esthétique littéraire », in : *Nord / Sud*, 1918
- RICOEUR, Paul, *L'Histoire, la mémoire, l'oubli*, Paris, Éd. du Seuil, 2000
- RICOEUR Paul, *Temps et récit I*, Paris, Éd. Du Seuil, 1983
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Éd. Du Seuil, 1984
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit III*, Paris, Éd. Du Seuil, 1985
- ROGERS, Sarah, « Fabriquer l'histoire, mettre en scène la mémoire : le Atlas Project de Walid Raad », in : *Parachute* 108, 2002
- SACHSSE, Rolf : « Karl Blossfeldt : modéliste, photographe, collectionneur de plantes » in : Blossfeldt, Karl : *Photographs 1865-1932*, Cologne, Lisbonne, Paris, Taschen, 2004
- SADEK Walid, « Une affaire de mots », in : *Parachute* 108, 2002
- SAID, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980
- SCHEFFLER, Thomas, « Religion, Violence and the Civilizing Process. The case of Lebanon », in : *Guerres civiles. Économies de la violence, dimensions de la civilité*, coord. par Jean Hannoyer, Paris, Karthala ; Beyrouth, CERMOC, 1999
- SCHENK, Dietmar, *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008
- SEKULA Allan, « The Body and the Archive », in *October* (39), hiver 1986, pp. 3-64
- SLEIMAN, Issam, « Équilibre interconfessionnel et équilibre institutionnel au Liban », in : *Le Liban aujourd'hui*, dirigé par Fadia Kiwan, Paris, CNRS Éditions, 1994
- SONTAG, Susan, *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2003
- « Sweet Talk : A Photographic Document of Beirut. A project by The Atlas Group in collaboration with Walid Raad », in : *Interarchive : Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field*, édité par Béatrice von Bismarck et al., Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2002
- TABET, Jade, « Des pierres dans la mémoire », in : *Beyrouth. La brûlure des rêves*, dir. par Jade Tabet, Paris, Éditions Autrement, 2001
- TACKELS, Bruno : *L'œuvre d'art à l'époque de W. Benjamin. Histoire d'aura*, Paris, L'Harmattan, 1999
- TADIE, Alexis, « Le Grand Tour », in A. Leccia et al., *Syrie Liban Palestine. Le grand tour*, Isthme éditions / musée Nicéphore Niépce, 2005, pp. 23-55.
- The Atlas Group 1989-2004. A project by Walid Raad*, éd. Par Kassandra Nakas et Britta Schmitz, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006

- THE ATLAS GROUP / WALID RAAD, « Civilizationaly, We Do Not Dig Holes To Bury Ourselves », in : *Tamass. Contemporary arab representations I : Beirut / Lebanon*, Fundacio Antoni Tapies, 2002
- THE ATLAS GROUP AND WALID RAAD, *Volume I: The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004
- THE ATLAS GROUP AND WALID RAAD : *Volume II. My Neck Is Thinner Than a Hair. Documents from The Atlas Group Archive*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005
- THE ATLAS GROUP AND WALID RAAD : *Volume III. Let's be honest, the weater helped*. Cologne, Verlag der Cuchhandlung Walther König, 2007
- TIERCELIN, Claudine *La Pensée-signé. Études sur C.S.Peirce*, Nimes, Editions Jacquelin Chambon, 1993
- TRABULSI, Fawwaz, « Les guerres libanaises : sur la nécessité de se souvenir et le besoin d'oubli », in : Franck Mermier et Christophe Varin (éd.), *Mémoires de guerres au Liban (1975-1990)*, Arles, Actes Sud, 2010
- TRAVERSO, Enzo *Le Passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005
- VAUDAY, Patrick, *La Matière des images. Poétique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2001
- « Vituperative Speeches. A project by The Atlas Group in collaboration with Fadl Fakhouri », dans *TDR / The Drama Review*, vol. 50, n° 1, printemps 2006
- VINCENT, Jean-Marie, « La lecture symptomale chez Althusser », In : *Multitudes* décembre 1993, numéro spécial *Sur Althusser, passages*
- WALLACH, Amei, « ART ; The Fine Art of Car Bombing » in : *New York Times*, 20. Juin 2004
- WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Éd. de Minuit, 2011
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1973
- WIEVIORKA, Annette *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998
- WRIGHT, Stephan in « Tel un espion dans l'époque qui naît : la situation de l'artiste à Beyrouth aujourd'hui » in : *Parachute* 108, 2002
- YOUNES, Massoud, *Ces morts qui nous tuent. La vengeance du sang dans la société libanaise contemporaine*, Beyrouth, Éditions Almassar, 1999
- ZÜRN, Unica, *L'Homme-jasmin*, Paris, Gallimard Imaginaire, 1999

